

CAMILLE PAGLIA



PERSONAS SEXUAIS

ARTE E DECADÊNCIA DE NEFERTITE A EMILY DICKINSON



COMPANHIA DAS LETRAS

A ítalo-americana Camille Paglia conseguiu provocar o tremor de maior impacto dos últimos anos na escala Richter da intelectualidade norte-americana. Este seu livro de estréia, *Personas sexuais: Arte e decadência de Nefertite a Emily Dickinson*, foi rejeitado por sete editoras antes de ser publicado pela Yale University Press em 1990 e logo virar best-seller, com direito a edição popular e cobertura da mídia mundial. Nada mal para um ensaio erudito de mais de seiscentas páginas que analisa a representação literária em termos de sexualidade desde os primórdios da civilização ocidental até o fim do século XIX.

O êxito de *Personas sexuais* é resultado tanto de seu caráter polêmico quanto dessa abrangência. Trata-se, na verdade, de muito mais do que um estudo literário. Paglia, aluna predileta do crítico Harold Bloom, retorna a Freud, Durkheim e Frazer para explicar os momentos altos da tradição ocidental como resultado do relacionamento sempre tenso entre homens e mulheres. Na interpretação dela, o homem sempre temeu a mulher, associada (com razão) aos insondáveis mistérios da natureza e da reprodução. Toda a nossa civilização seria a consequência do esforço empreendido pelos homens para se protegerem do poder natural das mulheres. Paglia parte daí para uma teoria da estética e da beleza que orientará toda a sua análise: desde o Egito antigo até a literatura moderna, passando pela moda, Madonna, cinema e pelo desconstrutivismo francês, para mencionar apenas alguns dos infindáveis assuntos tratados no livro.

Um dos principais alvos de *Personas sexuais* é o feminismo americano e o "politicamente correto" em geral. Mas isso não impede a autora de fazer surpreendentes leituras de Michelangelo, Shakespeare, Spenser, Blake, Sade, Balzac, Melville, Emily Dickinson e

PERSONAS SEXUAIS

CAMILLE PAGLIA

PERSONAS SEXUAIS

Arte e decadência de Nefertite a Emily Dickinson

Tradução:
MARCOS SANTARRITA

3ª reimpressão



Copyright © 1990 by Camille Paglia
Proibida a venda em Portugal

Título original:
Sexual personae
Art and decadence from Nefertiti to Emily Dickinson

Capa:
Ettore Bottini
sobre fotografia da série
Pano e bastões (1978),
de Christian Vogt

Preparação:
Stella Weiss
Índice remissivo:
Beatriz Calderari de Miranda

Revisão:
Eliana Antonioli
Ana Maria Barbosa
Carmen S. da Costa

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
(Câmara Brasileira do Livro, SP, Brasil)

Paglia, Camille, 1947-

Personas sexuais : arte e decadência de Nefertite a Emily
Dickinson / Camille Paglia ; tradução Marcos Santarrita.
— São Paulo : Companhia das Letras, 1992.

Bibliografia.
ISBN 85-7164-289-3

1. Artes 2. Literatura moderna - Século 20 - História
3. Sexo na arte I. Título. II. Título: Arte e decadência
de Nefertite a Emily Dickinson.

92-2901

CDD-809.04

Índices para catálogo sistemático:
1. Literatura : Século 20 : História e crítica 809.04

1993

Todos os direitos desta edição reservados à
EDITORA SCHWABSCHEWITZ LTDA.
Rua Tupi, 522
01233-000 — São Paulo — SP
Telefone: (011) 826-1822
Fax: (011) 826-5523

para meus avós e minha tia

Vicenza Colapietro

Alfonsina Paglia

Lenora Antonelli

ÍNDICE

Prefácio	9
Agradecimentos	10
1. Sexo e violência, ou natureza e arte	13
2. O nascimento do olho ocidental	48
3. Apolo e Dioniso	77
4. Beleza pagã	101
5. A forma renascentista: arte italiana	138
6. Spenser e Apolo: <i>The faerie queene</i>	166
7. Shakespeare e Dioniso: <i>Como queiras</i> e <i>Antônio e Cleópatra</i>	187
8. A volta da grande mãe: Rousseau <i>versus</i> Sade	218
9. Amazonas, mães, espectros: de Goethe ao gótico	234
10. Sexo limitado e ilimitado: Blake	254
11. Casamento com a mãe natureza: Wordsworth	281
12. O demônio como vampira lésbica: Coleridge	296
13. Velocidade e espaço: Byron	323
14. Luz e calor: Shelley e Keats	339
15. Cultos de sexo e beleza: Balzac	360
16. Cultos de sexo e beleza: Gautier, Baudelaire e Huysmans	377
17. Sombras românticas: Emily Brontë	404
18. Sombras românticas: Swinburne e Pater	423
19. Apolo daimonizado: arte decadentista	449

20. O menino bonito como destruidor: <i>The picture of Dorian Gray</i> , de Wilde	470
21. O epiceno inglês: <i>The importance of being earnest</i> , de Wilde	487
22. Decadentistas americanos: Poe, Hawthorne, Melville	524
23. Decadentistas americanos: Emerson, Whitman, James	547
24. A madame Sade de Amherst: Emily Dickinson	570
 Notas	 617
Crédito das ilustrações	641
Índice remissivo	643

PREFÁCIO

Personas sexuais busca demonstrar a unidade e continuidade da cultura ocidental — algo que inspira pouca crença desde o período anterior à Primeira Guerra Mundial. O livro aceita a tradição canônica ocidental e rejeita a idéia modernista de que a cultura desmoronou em fragmentos sem sentido. Eu sustento que o judeu-cristianismo jamais derrotou o paganismo, que ainda floresce na arte, no erotismo, na astrologia e na cultura popular.

O primeiro volume de *Personas sexuais* examina a Antigüidade, o Renascimento e o romantismo a partir de fins do século XVIII até 1900. Nele demonstramos que o romantismo se transforma quase imediatamente em decadentismo, que encontro em todos os grandes escritores do século XIX, mesmo em Emily Dickinson. O segundo volume mostrará de que modo o cinema, a televisão, os esportes e o rock incorporam temas da Antigüidade clássica. Meu método, em todo o livro, combina disciplinas: literatura, história da arte, psicologia e religião.

Que é arte? Como e por que cria o artista? A amoralidade, a agressão, o sadismo, o voyeurismo e a pornografia na grande arte têm sido ignorados ou censurados pela maioria dos críticos acadêmicos. Eu preencho o espaço entre o artista e a obra de arte com metáforas extraídas da Escola de Antropologia de Cambridge. Minha maior ambição é fundir Frazer e Freud.

Que é sexo? Que é natureza? Eu vejo o sexo e a natureza como forças pagãs brutais. Minha ênfase na verdade dos estereótipos sexuais e na base biológica da diferença dos sexos sem dúvida causará controvérsias. Reafirmo e celebro o antigo mistério e fascínio da mulher. Vejo a mãe como uma força esmagadora, que condena os homens a toda uma vida de ansiedade sexual, da qual eles escapam por meio do racionalismo e dos feitos físicos.

Mostro quanto da vida, da arte e do pensamento modernos é dominado pela personalidade, que o livro estabelece através de tipos ou *personae* (máscaras) recorrentes. O título inspira-se na obra-prima cruel e onírica de Ingmar Bergman, *Persona* (1966). Meu método é uma forma de sensacionalismo: tento recheiar o intelecto de emoção, e extrair uma ampla gama de emoções do leitor. Quero mostrar o sentido que brota das coisas simples do dia-a-dia — gatos, mercearias, pontes, encontros fortuitos — e com isso libertar a crítica e a interpretação de sua prisão na sala de aula e na biblioteca.

AGRADECIMENTOS

Harold Bloom foi uma tremenda fonte de estímulo e ajuda prática em todo este projeto. Sou muito grata à sua calorosa receptividade às minhas idéias.

Milton Kessler influenciou imensamente meu modo de ler e ensinar literatura. Agradeço o apoio inicial à minha obra que me deram Geoffrey Hartman, Richard Ellmann, Barbara Herrnstein Smith, Richard Tristman e Alvin Feinmann.

Meus pais, Pasquale e Lydia Paglia, e minha irmã Lenora deram incansável apoio espiritual e material a todos os meus esforços. Obrigada a toda a minha família: Albert e Angelina Mastrogiascomo, Bruno e Jane Colapietro, irmã Rita Mastrogiascomo, Wanda Hudak, Rico e Jannie DiPietro, e Numa Pompilius.

Amigos que dedicaram heroicamente seu tempo e trabalho a aconselhar-me sobre o manuscrito: Robert L. Caserio, Bruce Benderson, Heidi Jon Schmidt, James Fessenden e Kent Christensen. Amigos que generosamente me estimularam na longa jornada: Helen Vermeychuk, Elizabeth Davis, Stephen Feld, Ann Jamison, Kristen Lippincott e Liza Chedekel.

Gostaria também de agradecer a Ronald R. Macdonald, John DeWitt, Carmelia Metosh, Kristoffer Jacobson, Gregory Vermeychuck, Rachel Wizner, Margaret W. Ferguson, R. D. Skillings, Jeannette LeBlanc, Jeanne Bloom, Stephen Jarratt, Linda Ferris, Robert A. Goldstein, Carole C. Leher, Cammy Sanes, Frances Fanelli e Sarah S. Fought.

Sou grata a Ellen Graham, editora responsável, e a Judit Calvert, que fez a edição do texto, por suas especializadas contribuições ao meu livro. Contei com o apoio financeiro do Fels Facilities Fund do Bennington College, do Faculty Research Project Grants do Philadelphia College of the Performing Arts, e da President's Completion Grants da University of the Arts. Versões anteriores dos capítulos 1, 6 e 21 foram publicadas em *Western Humanities Review*, *English Literary Renaissance* e *Raritan*.

PERSONAS SEXUAIS

SEXO E VIOLÊNCIA, OU NATUREZA E ARTE

No princípio, era a natureza. Pano de fundo a partir do qual e contra o qual se formaram nossas idéias a respeito de Deus, a natureza continua sendo o supremo problema moral. Não podemos esperar entender o sexo e as identidades sexuais humanas enquanto não esclarecermos nossa atitude em relação a ela. O sexo é um subconjunto da natureza. Sexo é o natural no homem.

A sociedade é uma construção artificial, uma defesa contra o poder da natureza. Sem sociedade, estaríamos sendo jogados de um lado para outro nas tempestades do mar da barbárie que é a natureza. Podemos alterar essas formas, lenta ou subitamente, mas nenhuma transformação na sociedade vai mudar a natureza. Somos apenas uma dentre a multidão de espécies sobre as quais a natureza exerce indiscriminadamente sua força. A natureza tem um programa mestre que mal podemos conhecer.

A vida humana teve início na fuga e no medo. A religião surgiu de rituais de propiciação, sortilégios para aplacar a violência dos elementos. Até hoje, são poucas as comunidades nas regiões crestadas pelo calor ou agrilhoadas pelo gelo. O homem civilizado esconde de si mesmo a extensão de sua subordinação à natureza. A grandiosidade da cultura, a consolação da religião absorvem suas atenções e conquistam sua fé. Mas, basta a natureza dar de ombros e tudo cai em ruínas. Incêndios, inundações, raios, tufões, furacões, vulcões, terremotos — em qualquer parte, a qualquer hora. A tragédia abate-se sobre os bons e os maus. A vida civilizada exige um estado de ilusão. A idéia da benevolência última da natureza e de Deus é o mais poderoso dos mecanismos de sobrevivência do homem. Sem ela, a cultura reverteria ao medo e ao desespero.

Sexualidade e erotismo formam a complexa intersecção de natureza e cultura. As feministas supersimplificam grosseiramente o problema do sexo quando o reduzem a uma questão de convenção social: é só reordenar a sociedade, eliminar a desigualdade sexual, purificar os papéis sexuais, que reinarão a felicidade e a harmonia. Neste ponto o feminismo, como todos os movimentos sociais dos últimos duzentos anos, é herdeiro de Rousseau. *O contrato social* (1762) começa dizendo: “O homem nasce livre, e por toda parte está acorrentado”.

Colocando a benigna natureza romântica contra a sociedade corrupta, Rousseau produziu a linha progressivista na cultura do século XIX, para a qual a reforma social era o meio de alcançar o Paraíso na terra. A bolha dessas esperanças foi estourada pelas catástrofes de duas guerras mundiais. Mas o rousseauísmo tornou a renascer na geração do pós-guerra dos anos 60, da qual se desenvolveu o feminismo contemporâneo.

Rousseau rejeita o pecado original, a visão pessimista do cristianismo de que o homem nasce impuro, com uma tendência para o mal. A idéia de Rousseau, que deriva de Locke, da bondade inata do homem levou ao ambientalismo social, hoje a ética dominante nos serviços sociais, códigos penais e terapias behavioristas americanos. Pressupõe que a agressão, a violência e o crime resultam da privação social — um bairro pobre, um lar ruim. Assim, o feminismo culpa a pornografia pelo estupro, e, por um raciocínio presunçosamente circular, interpreta os surtos de sadismo como uma reação violenta contra o próprio feminismo. Mas estupro e sadismo têm estado presentes em toda a história, e, em certos momentos, em todas as culturas.

Este livro adota a opinião de Sade, o menos lido dos grandes escritores da literatura ocidental. Sua obra é uma abrangente crítica satírica a Rousseau, escrita na década seguinte à primeira experiência rousseauísta fracassada, a Revolução Francesa, que terminou não em paraíso político, mas no inferno do Reinado do Terror. Sade segue Hobbes e não Locke. A agressão vem da natureza; é o que Nietzsche chamará de vontade de poder. Para Sade, voltar à natureza (o imperativo romântico que ainda impregna nossa cultura, dos conselheiros sexuais aos comerciais de cereais) era dar rédea solta à violência e ao desejo. Eu concordo. A sociedade não é a criminoso, mas a força que contém o crime. Quando os controles sociais enfraquecem, a crueldade inata do homem vem à tona. O esturpador não é criado por más influências sociais, mas por uma falha de condicionamento social. As feministas, buscando eliminar do sexo as relações de poder, colocaram-se contra a própria natureza. Sexo é poder. Identidade é poder. Na cultura ocidental, não há relações que não sejam de exploração. Todos matam para viver. A lei natural e universal de criação a partir da destruição opera tanto na mente como na matéria. Como afirma Freud, herdeiro de Nietzsche, identidade é conflito. Cada geração passa seu arado sobre os ossos dos mortos.

O liberalismo moderno sofre de contradições não resolvidas. Exalta o individualismo e a liberdade, e sua ala radical condena as ordens sociais como opressivas. Por outro lado, espera que o governo seja o provedor material de todos, um feito só alcançável mediante a expansão da autoridade de uma burocracia inchada. Em outras palavras, o liberalismo define o governo como um pai tirano, mas exige que ele aja como uma mãe que amamenta. O feminismo herdou essas contradições. Encara toda hierarquia como repressiva, uma ficção social; todo aspecto negativo na mulher é uma mentira masculina, destinada a mantê-la em seu lugar. O feminismo excedeu sua missão, a busca de igualdade política para as mulheres, e acabou rejeitando a contingência, ou seja, a limitação humana pela natureza ou pelo destino.

Liberdade sexual, liberação sexual. Uma ilusão moderna. Somos animais hierárquicos. É só varrer uma hierarquia, que outra tomará seu lugar, talvez menos palatável que a primeira. Há hierarquias na natureza e hierarquias alternativas na sociedade. Na natureza, a força bruta é a lei, a sobrevivência do mais capaz. Na sociedade, existem proteções para os fracos. A sociedade é nossa frágil barreira contra a natureza. Quando o prestígio do Estado e da religião anda baixo, os homens são livres, mas acham a liberdade intolerável e buscam novos meios de escravizar-se, por meio das drogas ou da depressão. Minha teoria é que, sempre que se busca ou se alcança a liberdade sexual, o sadomasoquismo não vem muito atrás. O romantismo sempre se transforma em decadência. A natureza é um duro capataz. É o martelo e a bigorna, esmagando a individualidade. A liberdade perfeita seria morrer por terra, ar, água e fogo.

O sexo é um poder muito mais sombrio do que admite o feminismo. As terapias sexuais behavioristas julgam possível o sexo sem culpa, impecável. Mas o sexo sempre foi cercado de tabu, independentemente de cultura. O sexo é o ponto de contato entre o homem e a natureza, onde a moralidade e as boas intenções caem diante de impulsos primitivos. Chamei esse ponto de intersecção. Essa intersecção é a misteriosa encruzilhada de Hecate, onde tudo retorna à noite. O erotismo é um reino tocado por fantasmas. É o lugar além dos confins, ao mesmo tempo amaldiçoado e encantado.

Este livro mostra quanta coisa, na cultura, vai contra o que mais gostaríamos. A integração de corpo e mente humanos é um problema profundo, que não será resolvido com sexo recreativo nem com uma expansão dos direitos civis femininos. A encarnação, limitação da mente pela matéria, é um ultraje à imaginação. Igualmente ultrajante é o sexo, que não escolhemos, mas que a natureza nos impõe. Nossa fisicalidade é um tormento, nosso corpo a árvore da natureza na qual Blake nos vê crucificados.

O sexo é *daimônico*. Este termo, corrente nos estudos sobre o romantismo realizados nos últimos 25 anos, vem do grego *daimon*, que significa um espírito de divindade inferior à dos deuses do Olimpo (daí minha pronúncia “daimônico”). Édipo, expulso, torna-se um *daimon* em Colona. A palavra passou a significar a sombra guardiã do homem. O cristianismo transformou daimônico em demoníaco. Os *daimons* gregos não eram maus — ou melhor, eram ao mesmo tempo bons e maus, como a própria natureza, na qual viviam. O inconsciente de Freud é um domínio daimônico. De dia, somos criaturas sociais, mas à noite mergulhamos no mundo dos sonhos, onde reina a natureza, onde não existe lei mas apenas sexo, crueldade e metamorfose. O próprio dia é invadido pela noite daimônica. De instante a instante, a noite pisca na imaginação, no erotismo, subvertendo nossas tentativas de virtude e ordem, dando a objetos e pessoas uma aura misteriosa, que nos é revelada pelos olhos do artista.

O caráter espectral do sexo está implícito na brilhante teoria do “romance familiar” de Freud. Todos temos uma constelação incestuosa de personas sexuais, que levamos do berço à cova, e que determina a quem e como amamos ou odiamos. Todo encontro com amigo ou inimigo, todo choque com a autori-

dade ou submissão a ela traz os traços perversos do romance familiar. O amor é um teatro lotado, pois, como observa Harold Bloom: "Não podemos abraçar (sexualmente ou de outro modo) uma pessoa, sem abraçar todo o seu romance familiar".¹ Quase nada conhecemos ainda do mistério da *cathexis*, o investimento de libido em certas pessoas ou coisas. O elemento de livre-arbítrio no sexo ou na emoção é pequeno. Como sabem os poetas, a paixão é irracional.

Como a arte, o sexo está cheio de símbolos. Romance familiar significa que o sexo adulto é sempre uma representação, uma atuação ritualística derivada de realidades passadas. Um erotismo inteiramente humanitário talvez seja impossível. Em algum ponto de todo romance familiar há hostilidade e agressão, os desejos homicidas do inconsciente. As crianças são monstros de desenfreado egoísmo e vontade porque vêm diretamente da natureza, hostis sugestões de imoralidade. Carregamos essa vontade daimônica conosco para sempre. A maioria das pessoas a esconde com preceitos éticos adquiridos, e só a enfrenta nos sonhos, que logo esquece ao acordar. A vontade de poder é inata, mas os roteiros do romance familiar são aprendidos. Os seres humanos são as únicas criaturas nas quais a consciência está tão enredada com o instinto animal. Na cultura ocidental, jamais pode haver um encontro puramente físico ou despido de ansiedade. Toda atração, todo esquema de contato, todo orgasmo é modelado por sombras psíquicas.

A busca de liberdade por meio do sexo está condenada ao fracasso. No sexo, dominam a compulsão e a velha Necessidade. As personas sexuais do romance familiar são apagadas pela força maremótica da regressão, o movimento para trás, para a dissolução primeva, que Ferenczi identifica com o oceano. Todo orgasmo é um domínio, uma rendição, ou uma inovação. A natureza não tem nenhum respeito pela identidade humana. Por isso tantos homens se viram para o lado ou fogem depois do sexo, porque sentiram a aniquilação do daimônico. O amor ocidental é um deslocamento de realidades cósmicas. É um mecanismo de defesa que racionaliza forças desgovernadas e ingovernáveis. Como a religião primitiva, é um artifício que nos possibilita controlar nosso medo primitivo.

Não se pode entender o sexo, porque não se pode entender a natureza. A ciência é um método de análise lógica das operações da natureza. Aliviou a ansiedade humana em relação ao cosmos, demonstrando a materialidade das forças da natureza, e sua freqüente previsibilidade. Mas a ciência vive correndo atrás da bola. A natureza viola suas próprias regras sempre que quer. A ciência não pode evitar um único raio. A ciência ocidental é produto da mente apolínea: espera que, pela denominação e classificação, pela fria luz do intelecto, a noite arcaica seja repelida e derrotada.

Nome e pessoa fazem parte da busca de forma do Ocidente, que insiste na identidade distinta dos objetos. Denominar é conhecer; conhecer é controlar. Pretendo demonstrar que a grandeza do Ocidente vem dessa certeza ilusória. A cultura do Extremo Oriente jamais lutou assim contra a natureza. A submissão, e não o confronto, é a regra. A meditação budista busca a unidade e

harmonia da realidade. A física do século XX, fechando o círculo de volta a Heráclito, postula que toda matéria está em movimento. Em outras palavras, não existem coisas, só energia. Mas essa percepção não foi absorvida pela imaginação, pois anula as crenças intelectuais e morais do Ocidente.

O ocidental conhece por meio do olhar. As relações perceptivas estão no âmago de nossa cultura, e produziram nossas titânicas contribuições à arte. Caminhando em meio à natureza, vemos, identificamos, nomeamos, *reconhecemos*. Esse reconhecimento é nosso *apotropaion*, ou seja, nosso isolamento do medo. O reconhecimento é cognoscência ritual, uma compulsão de repetição. Dizemos que a natureza é bela. Mas esse julgamento estético, que nem todos os povos têm partilhado, é outra formação de defesa, desgraçadamente inadequada para abranger a totalidade da natureza. O que é bonito na natureza se limita à fina película do globo sobre o qual nos amontoamos. É só arranhar essa película, que surgirá a feiúra daimônica da natureza.

Nossa concentração no belo é uma estratégia apolínea. As folhas e flores, os pássaros, as montanhas são um desenho à la colcha de retalho pelo qual mapeamos o conhecido. O que o Ocidente reprime em sua visão da natureza é o *ctônio*, que significa “da terra” — mas das entranhas da terra, não da superfície. Jane Harrison usa o termo para a religião pré-olímpica grega, e eu o adoto como um substituto para *dionisíaco*, que se contaminou com gracejos vulgares. O dionisíaco não é nenhum piquenique. São as realidades ctônicas de que foge Apolo, o triturar cego da força subterrânea, o longo e lento sugar, a treva e a lama. É a desumanizante brutalidade da biologia e da geologia, o desperdício e derramamento de sangue darwinianos, a miséria e podridão que temos de barrar da consciência, a fim de manter nossa integridade apolínea como pessoas. A ciência e a estética ocidentais são tentativas de revisar esse horror dando-lhe uma forma mais palatável para a imaginação.

O daimonismo da natureza ctônica é o segredo indecente do Ocidente. Os humanistas modernos fizeram do “sentido trágico da vida” a pedra angular da compreensão madura. Definiram a mortalidade humana e a transitoriedade do tempo como temas supremos da literatura. Também nisso vemos, outra vez, fuga, e até mesmo sentimentalismo. O sentimento trágico da vida é uma resposta parcial à experiência. É um reflexo da resistência do Ocidente à natureza, e da falsa impressão que tem dela, combinadas com os erros do liberalismo, que em sua romântica filosofia da natureza tem seguido mais o rousseauísta Wordsworth do que o daimônico Coleridge.

A tragédia é o mais ocidental dos gêneros literários. Só apareceu no Japão no final do século XIX. A vontade ocidental, insurgindo-se contra a natureza, dramatizou sua própria e inevitável queda como um componente humano universal, o que ela não é. Uma das ironias da história literária é o nascimento da tragédia no culto de Dioniso. A destruição do protagonista lembra a matança de animais e, anteriormente, de seres humanos reais em rituais arcaicos. Não é por acaso que a tragédia, como a conhecemos, data do apolíneo século V a.C. da grandeza de Atenas, cuja obra fundamental é a *Oréstia*, de Ésquilo, uma

celebração da derrota do poder ctônico. O drama, gênero dionisíaco, voltou-se contra Dioniso ao passar da mimese para o ritual, ou seja, da ação para a representação. O “piedade e medo” de Aristóteles é uma promessa quebrada, um pedido de visão sem horror.

Poucas tragédias gregas se adequam inteiramente ao comentário humanista de que foram objeto. O resíduo bárbaro não se desprega. Mesmo no século V a.C., como veremos, surgiu uma resposta satírica ao teatro apolinizado, nas peças decadentes de Eurípides. Entre os problemas que se colocam para uma avaliação precisa da tragédia grega, está não apenas a perda de três quartos do acervo original de obras, mas a não-sobrevivência de qualquer peça satírica completa. Esse era o final da trilogia clássica, um obscuro teatro cômico de variedades. Na tragédia grega, a comédia sempre teve a última palavra. A crítica moderna projetou uma grande seriedade vitoriana — e, acho, protestante — sobre a cultura pagã, que ainda hoje abafa o ensino das humanidades. Paradoxalmente, a aceitação das bárbaras realidades ctônicas conduz não à tristeza, mas ao humor. Daí a estranha risada de Sade, seu humor em meio às mais fantásticas crueldades. Pois a vida não é uma tragédia, mas uma comédia. A comédia nasce do choque entre Apolo e Dioniso. A natureza está sempre puxando o tapete de debaixo de nossos pomposos ideais.

São raras as protagonistas femininas nas tragédias. A tragédia é um paradigma masculino de ascensão e queda, um gráfico em que os clímax dramáticos e sexuais se encontram em sombria analogia. O clímax é outra invenção moderna. As histórias tradicionais orientais são picarescas, encadeamentos horizontais de incidentes. Têm pouco suspense ou sentido de final. O agudo pico vertical da narrativa ocidental, como, depois, da música orquestral, é exemplificado por *Édipo rei*, de Sófocles, cujo momento de intensidade máxima Aristóteles chama de *peripeteia*, reversão. O clímax dramático ocidental foi produzido pelo *agon* da vontade masculina. Identidade através da ação. A ação é a rota de fuga da natureza, mas toda ação completa o círculo e retorna às origens, o útero-túmulos da natureza. Édipo, tentando escapar de sua mãe, corre direto para os braços dela. A narrativa ocidental é uma história policial, um processo de detecção. Mas, como o que se detecta é insuportável, cada revelação leva a outra repressão.

As grandes mulheres da tragédia — Medéia e Fedra, de Eurípides, Cleópatra e lady Macbeth, de Shakespeare, Fedra, de Racine — desviam-se de sua identidade sexual por sua relação com a ação masculina, que rompe esse vínculo. A mulher trágica é menos moral que o homem. Sua vontade de poder é ostensiva. Suas ações estão sob uma nuvem ctônica. São um conduto do irracional, abrindo o gênero a intrusões da força bárbara que o drama deixou de fora em sua origem. A tragédia é um veículo ocidental de teste e purificação da vontade masculina. A dificuldade para enxertar-lhe protagonistas femininas resulta não do preconceito masculino, mas de instintivas estratégias sexuais. A mulher introduz crueldade bruta nas tragédias porque é ela o problema que o gênero tenta corrigir.

A tragédia faz um jogo masculino, um jogo que ela mesma inventou para arrancar a vitória das garras da derrota. O dilema humano decisivo não é a esco-

lha imperfeita, a ação imperfeita, ou mesmo a morte. O mais grave desafio às nossas esperanças e sonhos é a confusa atividade biológica normal, que prossegue dentro de nós e fora de nós a toda hora de todo dia. A consciência é uma pobre refém de seu envoltório de carne, cujos impulsos, circuitos e murmúrios secretos ela não pode deter nem acelerar. É esse o drama cênico, que não tem clímax, mas apenas uma interminável ronda, ciclo após ciclo. O microcosmo reflete o macrocosmo. O livre-arbítrio é natimorto nas células vermelhas de nosso corpo, pois não há livre-arbítrio na natureza. Nossas escolhas nos vêm pré-embaladas e por entrega especial, moldadas por mãos que não são as nossas.

A inospitalidade da tragédia para com a mulher vem da inospitalidade da natureza para com o homem. A identificação da mulher com a natureza era universal na pré-história. Nas sociedades de caça ou agrárias, que dependiam da natureza, a femealidade era cultuada como um princípio imanente de fertilidade. Quando a cultura progrediu, os ofícios e o comércio proporcionaram uma concentração de recursos que libertou o homem dos caprichos do tempo e das restrições da geografia. Deixando-se a natureza um passo atrás, a femealidade recuou em importância.

As culturas budistas mantiveram os antigos sentidos da femealidade muito tempo depois que o Ocidente a eles renunciou. Macho e fêmea, o *yang* e *yin* chineses, são poderes que se equilibram e interpenetram no homem e na natureza, a que a sociedade está subordinada. Esse código de aceitação passiva tem raízes na Índia, terra de súbitos extremos, onde uma monção pode eliminar 50 mil pessoas do dia para a noite. A femealidade das religiões de fertilidade tem sempre dois gumes. A deusa da natureza indiana Kali é criadora e destruidora, concedendo benesses com um conjunto de braços e cortando gargantas com o outro. É a mulher cercada de caveiras. A ambivalência moral das grandes deusas-mães tem sido convenientemente esquecida pelas feministas americanas que as ressuscitaram. Não podemos agarrar a lâmina nua da natureza sem derramar nosso sangue.

Desde o início, a cultura ocidental desviou-se da femealidade. A última grande sociedade ocidental a adorar os poderes femininos foi a Creta minóica. E, significativamente, caiu e não tornou a erguer-se. A causa imediata desse colapso — terremoto, peste, ou invasão — não tem importância. A lição é que a femealidade cultural não constitui garantia de força ou viabilidade cultural. O que sobreviveu, o que venceu as circunstâncias e deixou a marca de sua mente na Europa foi a cultura guerreira micênica, que nos chegou por intermédio de Homero. A vontade de poder masculina: micênicos do Sul e dórios do Norte iriam fundir-se para formar a Atenas apolínea, da qual veio a linha greco-romana da história ocidental.

As tradições apolínea e judeu-cristã são igualmente transcendentais. Quer dizer, buscam superar ou transcender a natureza. Apesar do elemento dionisíaco contrário da cultura grega, que pretendo discutir, o alto classicismo foi uma realização apolínea. O judaísmo, seita matriz do cristianismo, é o mais poderoso protesto contra a natureza. O Velho Testamento afirma que um deus pai fez

a natureza, e que a diferenciação entre objetos e sexos proveio de sua masculinidade. O judeu-cristianismo, como a adoração grega dos deuses do Olimpo, é um culto do céu. É um estágio avançado na história da religião, que em toda parte teve início como culto da terra, veneração da fértil natureza.

A evolução do culto da terra para o culto do céu transfere a mulher para o reino inferior. Seus misteriosos poderes de procriação, e a semelhança de seus seios, barriga e quadris redondos com os contornos da terra, a põem no centro do simbolismo primitivo. Foi ela o modelo para as figuras de Grande Mãe que coroaram o nascimento da religião em todo o mundo. Ao contrário, como mostrarei ao discutir Hollywood no livro que dará seqüência a este, os objetos de culto são prisioneiros da inflação de seu próprio simbolismo. Todo totem vive em tabu.

A mulher era um ídolo da magia do ventre. Ela parecia inchar e dar à luz por si só. Desde o começo dos tempos, a mulher parece um ser estranho. O homem cultuava-a mas temia-a. Era o negro bucho que o cuspira para fora e voltaria a devorá-lo. Os homens, juntando-se, inventaram a cultura como uma defesa contra a natureza feminina. O culto do céu foi o passo mais sofisticado nesse processo, pois essa transferência do *locus* criativo da terra para o céu é uma passagem da magia do ventre para a magia da cabeça. E dessa defensiva magia da cabeça veio a glória espetacular da civilização masculina, que ergueu a mulher consigo. Até a linguagem e a lógica que a mulher moderna usa para atacar a cultura patriarcal foram invenção do homem.

Daí os sexos se verem colhidos numa comédia de endividamento histórico. O homem, repellido por sua dívida com uma mãe física, criou uma realidade alternativa, um heterocosmo que lhe dá a ilusão de liberdade. A mulher, a princípio satisfeita em aceitar a proteção do homem, mas agora inflamada por sua própria liberdade ilusória, invade os sistemas masculinos e suprime sua dívida com ele roubando-os. Por causa da magia da cabeça, ela negará que algum dia tenha havido um problema de sexo e natureza. Herdou a ansiedade da influência.

A identificação da mulher com a natureza é o componente mais perturbado e perturbador nessa discussão histórica. Terá sido verdade algum dia? Ainda será? A maioria das leitoras feministas discordará, mas acho que essa identificação não é mito, e sim realidade. Todos os gêneros da filosofia, ciência, grande arte, atletismo e política foram inventados pelos homens. Mas, pela lei prometéica de conflito e captura, a mulher tem o direito de tomar o que queira e disputar com o homem nos termos dele. Contudo, há um limite para o que ela pode alterar em si mesma e na relação do homem com ela. Todo ser humano tem de lutar com a natureza. Mas o fardo da natureza pesa mais sobre um dos sexos. Com sorte, isso não limitará a realização da mulher, ou seja, sua ação no espaço social criado pelo homem. Mas tem de limitar o erotismo, ou seja, nossas vidas imaginativas no espaço sexual, que pode justapor-se ao espaço social, mas não lhe é idêntico.

Os ciclos da natureza são os ciclos da mulher. A femealidade biológica é uma seqüência de retornos circulares, que começam e acabam no mesmo pon-

to. A centralidade da mulher dá-lhe identidade estável. Ela não precisa tornar-se, mas apenas ser. Sua centralidade é um grande obstáculo ao homem, cuja busca de identidade ela bloqueia. Ele precisa transformar-se num ser independente, isto é, um ser livre dela. Se não o fizer, simplesmente retornará a ela. A reunião com a mãe é um canto de sereia que obceca nossa imaginação. Antes havia felicidade, e agora há luta. Talvez na origem das fantasias arcádicas sobre uma era de ouro perdida estejam tênues lembranças da vida antes da traumática separação do nascimento. A idéia ocidental de história como um movimento propulsor para o futuro, um desígnio progressivo ou providencial, que atingirá o clímax na revelação da Segunda Vinda, é uma formulação masculina. Mulher nenhuma, admito, poderia ter cunhado tal idéia, já que se trata de uma estratégia de evasão da natureza cíclica da mulher, na qual o homem tem horror de se ver apanhado. A história evolucionária ou apocalíptica é uma lista de desejos masculina, com um final feliz, um pico fálico.

A mulher não sonha com a fuga transcendental ou histórica ao ciclo natural, já que ela *é* esse ciclo. Sua maturidade sexual significa casamento com a Lua, crescendo e minguando nas fases lunares. Lua, mês, menstruação: mesma palavra, mesmo mundo.* Os antigos sabiam que a mulher está presa ao calendário da natureza, um compromisso que não pode recusar. O padrão grego que vai de livre-arbítrio a *hybris* e tragédia é um drama masculino, uma vez que a mulher jamais se iludiu (até recentemente) com a miragem do livre-arbítrio. Ela sabe que não há livre-arbítrio, já que ela não é livre. Não tem opção senão aceitar. Deseje ou não a maternidade, a natureza a atrela ao bruto e inflexível ritmo da lei da procriação. O ciclo menstrual é um despertador que não pode ser parado enquanto a natureza não quiser.

O aparelho reprodutor da mulher é imensamente mais complicado que o do homem, e ainda mal compreendido. Tudo pode dar errado, ou causar angústia mesmo dando certo. A mulher ocidental está em agônica relação com o seu próprio corpo: para ela, normalidade biológica é sofrimento, e a saúde uma doença. Afirma-se que a dismenorréia é uma doença da civilização, pois as mulheres das culturas tribais têm poucos males menstruais. Mas na vida tribal a mulher tem uma identidade abrangente ou coletiva; a religião tribal cultua a natureza e a ela subordina-se. É precisamente na avançada sociedade ocidental, que tenta melhorar ou ultrapassar a natureza, e que erige o individualismo e a realização pessoal como modelos, que a crua realidade da condição feminina emerge com dolorosa clareza. Quanto mais a mulher corre em busca de identidade e autonomia pessoais, quanto mais desenvolve sua imaginação, mais feroz será a luta com a natureza — quer dizer, com as obstinadas leis físicas de seu próprio corpo. E mais a natureza a punirá: não se atreva a ser livre! pois seu corpo não lhe pertence.

O corpo feminino é uma máquina ctônica, indiferente ao espírito que o habita. Organicamente, tem uma missão, a gravidez, que podemos passar a vi-

(*) Em inglês, naturalmente: *Moon, month, menses*. (N. T.)

da repelindo. A natureza só se importa com a espécie, jamais com os indivíduos: as humilhantes dimensões desse fato biológico são experimentadas de maneira mais direta pelas mulheres, que provavelmente por causa disso têm maior realismo e sabedoria que os homens. O corpo da mulher é um mar sobre o qual atua o movimento lunar das ondas. Indolentes e adormecidos, seus tecidos adiposos encharcam-se de água, e depois se enxugam de repente na maré alta hormonal. O edema é nossa recaída de mamífero no vegetal. A gravidez demonstra o caráter determinista da sexualidade da mulher. Toda mulher grávida tem o corpo e o ego tomados por uma força ctônica além do seu controle. Na gravidez desejada, é um sacrifício feliz. Mas na indesejada, iniciada por estupro ou azar, é um horror. Pois o feto é um tumor benigno, um vampiro que rouba para viver. O chamado milagre do nascimento é a natureza dando as cartas.

Todo mês, para a mulher, é uma nova derrota da vontade. A menstruação era chamada outrora de “maldição”,* uma referência à expulsão do Jardim do Éden, quando a mulher foi condenada a parir com dor por causa do pecado de Eva. A maioria das primeiras culturas cerca as mulheres menstruadas de tabus rituais. As judias ortodoxas ainda se purificam da sujeira menstrual com o *mikveh*, um banho ritual. As mulheres têm arcado com o fardo simbólico das imperfeições humanas, suas bases na natureza. O sangue menstrual é a mancha, a marca de nascença do pecado original, a imundície que a religião transcendental deve lavar do homem. Será essa identificação apenas fóbica, apenas misógina? Ou é possível que *haja* alguma coisa misteriosa no sangue menstrual, justificando sua ligação ao tabu? Sustentarei que não é o sangue menstrual em si que perturba a imaginação — por mais inestancável que seja esse corrimento vermelho — mas antes a albumina no sangue, os fiapos uterinos, a medusa placentar desse mar feminino. Essa é a matriz ctônica da qual surgimos. Sentimos uma repugnância evolucionária pelo lodo, sítio de nossas origens biológicas. Todo mês, é destino da mulher enfrentar o abismo do tempo e do ser, o abismo que é ela mesma.

A Bíblia tem sido atacada por fazer da mulher a responsável pela queda no drama cósmico humano. Mas ao pôr um conspirador masculino, a serpente, como inimigo de Deus, o Gênesis se precavê e não leva sua misoginia longe demais. A Bíblia desvia-se do verdadeiro adversário de Deus, a natureza ctônica. A serpente não está fora de Eva, mas nela. Ela é o jardim e a serpente. Anthony Storr diz sobre as bruxas: “Num nível muito primitivo, todas as mães são fálicas”.² O Diabo é uma mulher. Os movimentos de emancipação modernos, descartando estereótipos que impedem o avanço social da mulher, recusam-se a reconhecer o daimonismo da procriação. A natureza é serpentina, um leito de cipós entrançados, plantas trepadeiras e rastejantes, tateantes dedos dormentes de fétida vida orgânica, que Wordsworth nos ensinou a chamar de belos. Os biólogos falam do cérebro reptílico do homem, a parte mais antiga de nosso sistema nervoso superior, sobrevivente matador da era arcaica. Eu digo que a

(*) *The curse*. (N. T.)

mulher pré-menstrual levada à irritação ou à fúria ouve sinais do cérebro reptílico. Nela, a perversidade latente do homem é manifesta. Todo o inferno se desencadeia, o inferno da natureza ctônica, que o humanismo moderno nega e reprime. Em toda mulher pré-menstrual que luta para conter seu gênio, o culto do céu guerreia com o culto da terra.

A identificação da mulher com a natureza na mitologia é correta. A contribuição masculina à procriação é momentânea e transitória. A concepção é uma fração de tempo, outro dos nossos fálcos picos de ação, do qual o macho desliza inútil para fora. A mulher grávida é daimônica, diabolicamente completa. Como entidade ontológica, não precisa de nada nem de ninguém. Sustentarei que a mulher grávida, meditando nove meses sobre sua própria criação, é o modelo de todo solipsismo; que a atribuição histórica de narcisismo às mulheres é outro mito verdadeiro. A aliança masculina e o patriarcado foram o recurso a que o homem se viu obrigado, por seu terrível senso do poder da mulher, da impermeabilidade, da arquétipa confederação dela com a natureza ctônica. O corpo da mulher é um labirinto onde o homem se perde. É um jardim murado, o *hortus conclusus* medieval, onde a natureza faz sua daimônica bruxaria. A mulher é a fabricante primeva, a verdadeira Primeira Causa. Transforma um ranho de detrito numa rede de ser senciente, flutuando no serpentino cordão umbilical pelo qual traz todo homem na correia.

O feminismo tem sido simplista ao afirmar que os arquétipos femininos são falsidades politicamente motivadas dos homens. A repugnância histórica pela mulher tem uma base racional: o nojo é a reação adequada da razão à grosseria da natureza procriadora. A razão e a lógica, inspiradas pela ansiedade, são o domínio de Apolo, primeiro deus do culto do céu. O apolíneo é severo e fóbico, isolando-se friamente da natureza por sua pureza sobre-humana. Afirmando que a personalidade e as realizações ocidentais, para o melhor e para o pior, são em grande parte apolíneas. O grande adversário de Apolo, Dioniso, governa o ctônio, cuja lei é a femealidade procriadora. Como veremos, o dionisíaco é natureza líquida, um pântano miasmático que tem como protótipo o poço estagnado do útero.

Devemos perguntar se a equivalência entre macho e fêmea no simbolismo do Extremo Oriente foi tão culturalmente eficaz quanto a hierarquização de macho e fêmea no Ocidente. Que sistema beneficiou mais a mulher, em última análise? A ciência e a indústria ocidentais libertaram as mulheres dos trabalhos tediosos e do perigo. Máquinas fazem as tarefas domésticas. A pílula neutraliza a fertilidade. Parir não é mais fatal. E a linha apolínea da racionalidade ocidental produziu a agressiva mulher moderna, que pode pensar como o homem e escrever livros desagradáveis. A tensão e o antagonismo na metafísica ocidental elevaram os poderes corticais superiores humanos a grandes alturas. A maior parte da cultura ocidental é uma distorção da realidade. Mas a realidade *deve* ser distorcida; quer dizer, corrigida pela imaginação. A aquiescência budista à natureza não é nem exata a respeito da natureza nem justa com o potencial humano. O apolíneo nos levou às estrelas.

Os arquétipos daimônicos da mulher, que enchem a mitologia mundial, representam a incontrollável proximidade da natureza. A tradição deles passa quase intacta dos ídolos pré-históricos, através da literatura e da arte, para o cinema moderno. A imagem básica é da *femme fatale*, a mulher fatal para o homem. Quanto mais se repele a natureza no Ocidente, mais a *femme fatale* reaparece, como um retorno do reprimido. É o espectro da consciência de culpa do Ocidente em relação à natureza. É a ambigüidade moral da natureza, uma lua malévola a romper incessantemente o nevoeiro de nossos sentimentos de esperança.

O feminismo descarta a *femme fatale* como caricatura e calúnia. Se ela existiu, foi simplesmente uma vítima da sociedade, recorrendo às manhas destrutivas femininas pela falta de acesso ao poder político. A *femme fatale* era uma executiva *manquêe*, sua energia neuroticamente desviada para o *boudoir*. Com essas técnicas de desmistificação, o feminismo se meteu numa enrascada. A sexualidade é um domínio sombrio de contradição e ambivalência. Nem sempre se pode entendê-lo por meio de modelos sociais, que o feminismo, como herdeiro do utilitarismo do século XIX, insiste em impor-lhe. A mistificação continuará a ser sempre a desordeira companheira do amor e da arte. Erotismo é mística; ou seja, a aura de emoção e imaginação que cerca o sexo. Não se pode "dar um jeito" nele, com códigos de conveniência social ou moral, seja da esquerda ou da direita política. Pois o fascismo da natureza é maior que o de qualquer sociedade. Há nas relações sexuais uma instabilidade daimônica que talvez tenhamos de aceitar.

A *femme fatale* é uma das mais mesmerizantes personas sexuais. Não é ficção, mas uma extrapolação de realidades biológicas, na mulher, que continuam sendo constantes. O mito da vagina dentada (*vagina dentata*) dos índios norte-americanos é uma transcrição hediondamente direta do poder feminino e do medo masculino. Metaforicamente, toda vagina tem dentes secretos, pois o macho sai com menos do que ao entrar. A mecânica básica da concepção exige ação do macho, mas apenas passiva receptividade da fêmea. O sexo, como uma transação mais natural que social, é pois na verdade uma espécie de drenagem da energia masculina pela plenitude feminina. Castração física e espiritual é o perigo que todo homem corre no intercurso com uma mulher. O amor é o sortilégio pelo qual ele adormece seu medo sexual. O vampirismo latente da mulher não é uma aberração social, mas um desenvolvimento de sua função maternal, para a qual a natureza a equipou com exaustiva minuciosidade. Para o homem, todo ato sexual é um retorno à mãe, e uma capitulação a ela. Para os homens, o sexo é uma luta por identidade. No sexo, o homem é consumido e novamente liberado pelo poder dentado que o deu à luz, o dragão fêmea da natureza.

A *femme fatale* foi produzida pela mística da ligação entre mãe e filho. Uma das crenças modernas é que sexo e procriação são medicamente, cientificamente, intelectualmente "controláveis". Se mexermos bastante no mecanismo social, todos os problemas desaparecerão. Enquanto isso, o número de divórcios sobe às alturas. O casamento convencional, apesar de suas iniquidades, represen-

va o caos da libido. Quando o prestígio do casamento está em baixa, todo o perverso daimonismo do instinto sexual vem à tona. O individualismo, o ego não contido pela sociedade, conduz à servidão mais grosseira da contenção pela natureza. Todo caminho que parte de Rousseau leva a Sade. A mística de nosso nascimento de mães humanas é uma das nuvens daimônicas que não podemos afastar com pequenos gritos de independência. Apolo pode desviar-se da natureza, mas não pode obliterá-la. Como seres emocionais e sexuais, seguimos o círculo todo. A velhice é uma segunda infância, em que revivem as mais antigas lembranças. De modo arrepiante, os pacientes em coma, de qualquer idade, encolhem-se automaticamente para a posição fetal, da qual têm de ser arrancados por enfermeiros. Estamos atados a nosso nascimento por inabaláveis visões da memória sensória.

Psicologias rousseauístas como o feminismo afirmam a benevolência última da emoção humana. Num sistema assim a *femme fatale* logicamente não tem lugar. Eu sigo Freud, Nietzsche e Sade em minha visão da amoralidade da vida instintual. Em certo nível, todo amor é combate, uma luta com fantasmas. Só somos *a favor* de alguma coisa sendo *contra* outra. Quem julga estar tendo encontros sexuais agradáveis, casuais, descomplicados, com amigo, esposo ou estranho, está bloqueando da consciência o emaranhado da psicodinâmica em ação, do mesmo modo como bloqueia os choques hostis de sua vida nos sonhos. O romance familiar atua o tempo todo. A *femme fatale* é uma das sofisticções do narcisismo da mulher, da ambivalente orientação para si mesma que se completa com o nascimento de um filho ou a transformação do esposo ou amante em filho.

As mães podem ser fatais para os filhos. Foi contra a mãe que os homens ergueram seu alto edifício de política e culto do céu. Ela é Medusa, em quem Freud vê o púbis feminino castrador e castrado. Mas a cabeleira de serpentes de Medusa é também o enredado matagal da natureza. Sua careta hedionda é o medo masculino do riso das mulheres. Aquela que dá a vida também bloqueia o caminho da liberdade. Assim, concordo com Freud que temos o direito de frustrar as compulsões procriativas da natureza, por meio da sodomia e do aborto. O homossexualismo masculino talvez seja a mais corajosa das tentativas de fugir à *femme fatale* e derrotar a natureza. Dando as costas à mãe medusina, em honra ou antipatia a ela, o homossexual masculino é um dos grandes forjadores da identidade absolutista ocidental. Mas é claro que a natureza venceu, como sempre, fazendo da doença o preço do sexo promíscuo.

A permanência da *femme fatale* como persona sexual faz parte do incômodo peso do erotismo, sob o qual soçobram a ética e a religião. O erotismo é o ponto fraco da sociedade, pelo qual a natureza ctônica a invade. Ela pode aparecer como mãe medusina ou frígida ninfa, mascarando-se na brilhante luminosidade do grande fascínio apolíneo. Sua fria inatingibilidade convida, encanta e destrói. Não é uma neurótica, mas, se isso faz alguma diferença, uma psicopata. Ou seja, tem uma amoral ausência de afeto, uma serena indiferença pelo sofrimento dos outros, que convida e observa desapaixonadamente, para testar

seu poder. Não se pode traduzir inteiramente, em termos masculinos, a mística da *femme fatale*. Vou falar em detalhes do menino bonito, uma das mais esbonteadas personas sexuais do Ocidente. Contudo, o perigo do *homme fatal*, materializado no jovem prostituto de hoje, é que ele vai embora, desaparece atrás de outros amores, outras terras. É um errante, um caubói, um marinheiro. Mas o perigo da *femme fatale* é que *ela fica*, parada, plácida, e paralisante. Sua permanência é um fardo daimônico, a ubiqüidade da *Mona Lisa* de Walter Pater, que sufoca a história. É um símbolo espinhoso da perversidade do sexo. Ela gruda.

Encaminhamo-nos, neste capítulo, para uma teoria da beleza. Acredito que o senso estético, como tudo mais até agora, é um desvio do ctônio. É um deslocamento de uma área de realidade para outra, análogo à passagem do culto da terra para o culto do céu. Ferenczi fala da substituição do nariz animal pelo olho humano, devido à nossa posição ereta. O olho é peremptório em seus julgamentos. Decide o que ver e por quê. Cada um de nossos olhares é tanto exclusão quanto inclusão. Nós escolhemos, comentamos e realçamos. Nossa idéia do belo é uma noção limitada, que não se pode aplicar ao submundo metamórfico da terra, um domínio cataclísmico de violência ctônica. Preferimos não ver essa violência em nossos passeios diários. Toda vez que dizemos que a natureza é bela, estamos fazendo uma prece, dedilhando as contas de nossas preocupações.

A fria beleza da *femme fatale* é outra transformação da feiúra ctônica. As fêmeas animais são em geral menos bonitas que os machos. As penas sem graça da mãe pássaro constituem uma camuflagem, para proteger o ninho dos predadores. Os pássaros machos são criaturas de espetacular ostentação, tanto na plumagem quanto no porte, em parte para impressionar as fêmeas e vencer os rivais, e em parte para desviar os inimigos do ninho. Entre os seres humanos, a exibição ritual do macho é igualmente extrema, mas pela primeira vez a fêmea se torna um objeto de pródiga beleza. Por quê? A fêmea se enfeita não só para aumentar seu valor enquanto propriedade, como gostaria de desmistificar o marxismo, mas para assegurar sua desejabilidade. A consciência tornou-nos covardes a todos. Os animais não têm medo sexual, porque não são seres racionais. Agem sob um imperativo biológico puro. A mente, que possibilitou à humanidade adaptar-se e florescer como espécie, também complicou infinitamente nosso funcionamento como seres físicos. Vemos demais, e por isso temos de limitar severamente nossa visão. O desejo é cercado de todos os lados por ansiedade e dúvida. A beleza, um êxtase para os olhos, nos intoxica e nos permite agir. A beleza é nossa revisão apolínea do ctônio.

A natureza é um espetáculo darwiniano de comedores e comidos. Todas as fases da procriação são governadas pelo apetite: o intercurso sexual, dos beijos à penetração, consiste de movimentos de mal contida crueldade e consumo. A longa gravidez da fêmea humana e a extensa infância de seu bebê, que não se sustenta a si mesmo por sete anos ou mais, produziram o *agon* da dependência psicológica que esmaga o homem a vida inteira. O homem, justificadamente, teme ser devorado pela mulher, que é a procuradora da natureza.

A repressão é uma adaptação evolucionária que nos permite funcionar sob o fardo da consciência expandida. Pois aquilo de que temos consciência poderia nos levar à loucura. A grosseira gíria masculina fala dos órgãos genitais femininos como “talho” ou “racha”. Freud observa que Medusa transforma os homens em pedra porque, à primeira vista, o garoto acha o órgão genital feminino uma ferida, de onde o pênis foi cortado. É de fato uma ferida, mas foi o bebê que foi cortado, com violência: o cordão umbilical é uma amarra, serrada por um grupo de resgate social. A necessidade sexual empurra o homem de volta a essa cena de sangue, mas ele não pode aproximar-se dela sem tremores de apreensão, que esconde com eufemismos de amor e beleza. Contudo, quanto menos bem-educado — ou seja, menos socializado — mais agudo será o seu senso da animalidade do sexo, e mais grosseira a sua linguagem. O casca-grossa desbocado é produto não do sexismo da sociedade, mas da ausência de sociedade. Pois a natureza é a mais desbocada de todos nós.

O atual avanço da mulher na sociedade não é uma viagem do mito para a verdade, mas do mito para um novo mito. A ascensão da mulher racional, tecnológica, pode exigir a repressão de realidades arquetípicas desagradáveis. Ferenczi observa: “As periódicas pulsações na sexualidade feminina (puberdade, menstruações, gravidezes e partos, climatério) exigem uma repressão muito mais poderosa da parte da mulher que a necessária para o homem”.³ Em sua briga com a sociedade masculina, o feminismo precisa suprimir a prova mensal do domínio da mulher pela natureza ctônica. A menstruação e o parto são uma afronta à beleza e à forma. Em termos estéticos, são espetáculos de assustadora miséria. A vida moderna, com seus hospitais e produtos de papel, distanciou e sanitizou esses mistérios primitivos, como fez com a morte, que antes era uma horrorosa coisa doméstica. Muitíssima coisa está sendo varrida para baixo do tapete: o espanto e terror que é nosso destino.

A crueza semelhante a uma ferida do órgão genital feminino é um símbolo da irredimibilidade da natureza ctônica. Em termos estéticos, o órgão genital feminino tem cores lúgubres, contornos inconstantes e arquitetura incoerente. Os órgãos genitais masculinos, por outro lado, embora se arrisquem a cair no ridículo por sua borrachosa indecisão (uma heroína de Silvia Plath pensa, memoravelmente, num “pescoço de peru, com moelas de peru”), têm um desenho matemático racional, uma sintaxe. Mas isso não é uma virtude absoluta, já que pode tender a confirmar o homem em suas muitíssimas percepções errôneas da realidade. A estética pára onde o sexo começa. G. Wilson Knight declara: “Todo amor físico é, de certo modo, uma vitória sobre segredos e repulsas físicos”.⁴ O sexo é sujo e desordenado, um retorno ao que Freud chama de polimorfa perversidade do bebê, um animado refocar em todos os fluidos do corpo. Santo Agostinho diz: “Nascemos entre fezes e urina”. Essa visão misógina da saída do bebê, maculado pelo pecado, do canal de nascimento, está próxima da verdade ctônica. Mas a excreção, pela qual a natureza uma vez na vida atua igualmente sobre os sexos, pode ser salva pela comédia, como vemos em Aristófanes, Rabelais, Pope e Joyce. A excreção encontrou um lugar na alta cultura.

A menstruação e o parto são demasiado bárbaros para a comédia. Sua feiúra produziu o gigantesco deslocamento do status histórico da mulher como objeto sexual, cuja beleza se discute e modifica interminavelmente. A beleza da mulher é um compromisso com sua perigosa fascinação arquetípica. Dá ao olho a consoladora ilusão de controle intelectual sobre a natureza.

Minha explicação para o domínio do homem na arte, ciência e política, um fato indiscutível da história, baseia-se numa analogia entre a fisiologia sexual e a estética. Afirmando que toda realização cultural é uma projeção, um desvio para a transcendência apolínea, e que os homens se destinam, anatomicamente, a ser projetores. Mas, assim como no caso de Édipo, o destino pode ser uma maldição.

A maneira como conhecemos o mundo, e como ele nos conhece, baseia-se em padrões de biografia sexual e geografia sexual. O que brota na consciência é formado antes pelo daimonismo dos sentidos. A mente é escrava do corpo. Não existe objetividade perfeita. Todo pensamento traz alguma carga emocional. Houvesse tempo ou energia para isso, podia-se fazer com que cada escolha casual, da cor de uma escova de dentes à decisão sobre um menu, revelasse seu significado secreto no drama interior de nossas vidas. O reino do número, a cristalina matemática da pureza apolínea, foi inventado nos primeiros tempos pelo homem ocidental como refúgio contra o úmido emocionalismo e a espinhosa desordem da mulher e da natureza. A mulher que consegue sobressair em matemática destaca-se num sistema imaginado pelo homem para dominar a natureza. O número é a mais impositiva e menos natural das chupetas, a anelante esperança de objetividade do homem. É para o número que ele — e agora ela — se retira fugindo do lodaçal ctônico do amor, do ódio, e do romance familiar.

Mesmo hoje, em geral são os homens, mais do que as mulheres, que afirmam a superioridade da lógica sobre a emoção. E tendem a fazer isso, comicamente, nos momentos de maior caos emocional, que podem ter causado e não conseguem evitar. Os artistas e atores masculinos têm uma função cultural mantendo aberta a linha de emoção do domínio masculino para o feminino. Todo homem abriga um território feminino íntimo governado por sua mãe, da qual ele jamais consegue se livrar por completo. Desde o romantismo, a arte e o estudo da arte tornaram-se veículos para explorar a vida emocional reprimida do Ocidente, embora jamais saberíamos disso se julgássemos por metade da tediosa erudição que brotou a sua volta. A poesia é o elo de ligação entre o corpo e a mente. Toda idéia na poesia se funda na emoção. Toda palavra é um apalpa-mento do corpo. As múltiplas interpretações que cercam um poema refletem a violenta incontrollabilidade da emoção, na qual a natureza faz o que quer. Emoção é caos. Toda emoção benigna tem um reverso de negatividade. Assim, a fuga da emoção para o número é outra estratégia crucial do Ocidente apolíneo em sua longa luta com Dioniso.

Emoção é paixão, um *continuum* de erotismo e agressão. Amor e ódio não são opostos: há apenas mais paixão e menos paixão, uma diferença de quantida-

de, não de espécie. Viver em amor e paz é uma das maiores contradições que o cristianismo impôs a seus seguidores, um ideal impossível e artificial. Desde o romantismo, os artistas e intelectuais vêm se queixando das regras sexuais da Igreja, mas elas são apenas uma pequena parte da guerra cristã contra a natureza pagã. Só um santo pode manter o código de amor cristão. E os santos são brutais em suas exclusões: têm de deixar de fora um enorme volume de realidade, a realidade das personas sexuais e a da natureza. Amor a todos significa frieza para com alguma coisa ou alguém. Mesmo Jesus, lembremos, foi desnecessariamente rude com a própria mãe em Canaã.

O superfluxo ctônico de emoção é um problema masculino. O homem tem de combater essa enormidade, que reside na mulher e na natureza. Ele só pode atingir a autonomia repelindo a nuvem daimônica que o engoliria: o amor materno, que bem poderíamos chamar de ódio materno. Amor materno, ódio materno, por ela ou dela, um imenso conglomerado de força natural. A igualdade política para as mulheres fará muito pouca diferença nesse torvelinho emocional que prossegue acima e abaixo da política, fora do esquema da vida social. Enquanto todos os bebês não nascerem de jarras de vidro, não cessará o combate entre mãe e filho. Mas num futuro totalitário, que tenha tirado a procriação das mãos da mulher, não haverá afeto nem arte. Os homens serão máquinas, sem dor, mas também sem prazer. A imaginação tem um preço, que pagamos todo dia. Não há como fugir das correntes biológicas que nos agrilhoam.

Que deu a natureza ao homem para se defender da mulher? Aqui chegamos à origem das realizações culturais do homem, que resultam tão diretamente de sua singular anatomia. Nossas vidas como seres físicos dão origem a metáforas básicas de apreensão, que variam muitíssimo entre os sexos. Aqui, não pode haver igualdade. O homem é sexualmente compartimentado. Genitalmente, está condenado a um perpétuo modelo de linearidade, foco, mira e pontaria. Tem de aprender a mirar. Sem mira, a urina e a ejaculação acabam num emporcalhamento infantil de si mesmo ou do ambiente. O erotismo da mulher é difundido por todo o corpo. Seu desejo de carícias preliminares continua sendo uma área de má comunicação entre os sexos. A concentração genital do homem é uma redução, mas também uma intensificação. Ele é vítima de indomáveis altos e baixos. A sexualidade masculina é inerentemente maníaco-depressiva. O estrogênio tranqüiliza, mas o androgênio excita. Os homens vivem em constante estado de ansiedade sexual, pisando nas brasas de seus hormônios. No sexo, como na vida, são impelidos para *mais adiante* — adiante do ego, adiante do corpo. Essa regra se aplica até no ventre. Todo feto torna-se fêmea se não estiver mergulhado em hormônio masculino, produzido por um sinal dos testículos. Antes do nascimento, portanto, o macho já está adiante da fêmea. Mas estar adiante é estar exilado do centro da vida. Os homens sabem que são exilados sexuais. Vagam pela terra em busca de satisfação, desejando e desprezando, jamais satisfeitos. Não há nada nesse movimento angustiado que a mulher possa invejar.

A metáfora genital do homem é concentração e projeção. A natureza dá-lhe concentração para ajudá-lo a vencer seu medo. O homem aborda a mulher

em explosões de espasmódica concentração. Isso lhe dá a ilusão de controle temporário dos mistérios arquetípicos que o produziram. Dá-lhe a coragem de voltar. O sexo é metafísico para o homem de um modo que não é para a mulher. As mulheres não têm problemas a resolver pelo sexo. No físico e no psicológico, são serenamente auto-suficientes. Talvez prefiram realizar, mas não precisam. Não são empurradas para mais adiante por seus corpos refratários. Mas os homens estão em desequilíbrio. Têm de buscar, perseguir, cortejar ou tomar. Pombos no gramado, infelizmente: nesses rituais à beira do jardim, podemos saborear o *pathos* cômico do sexo. Quantas vezes avistamos um pombo macho fazendo avanços desesperados, inflados, para a fêmea, que repetidas vezes lhe dá as costas e se afasta indiferente. Mas, pela concentração e insistência, ele pode ganhar o dia. A natureza abençoou-o com o esquecimento de seu próprio absurdo. Sua objetividade é ao mesmo tempo uma dádiva e um fardo. Nos seres humanos, a concentração sexual é o instrumento do homem para recompor-se e conter à força o perigoso superfluxo ctônico de emoção e energia que identifico com a mulher e a natureza. No sexo, o homem é empurrado para o próprio abismo de que foge. Faz uma viagem de ida e volta ao não-ser.

Concentração para projetar-se mais adiante. A projeção masculina de ereção e ejaculação é um paradigma para toda projeção e conceitualização — da arte e filosofia à fantasia, alucinação e obsessão. As mulheres têm conceitualizado menos na história não porque os homens as impediram de fazê-lo, mas porque elas não precisam conceitualizar para existir. Deixo aberta a questão das diferenças cerebrais. Conceitualização e mania sexual podem vir da mesma parte do cérebro masculino. O fetichismo, por exemplo, uma prática que, como a maioria das perversões sexuais, limita-se aos homens, é visivelmente uma atividade conceitualizante ou criadora de símbolos. A preferência comercial muitíssimo maior do homem pela pornografia é análoga.

Uma ereção é um *pensamento*, e o orgasmo um ato de imaginação. O homem tem de conseguir por força de vontade sua autoridade sexual diante da mulher, que é uma sombra de sua mãe e de todas as mulheres. O fracasso e a humilhação estão sempre à espreita. Nenhuma mulher tem de provar-se mulher do modo cruel que o homem tem de provar-se homem. Ele tem de atuar, senão o espetáculo não continua. A convenção social é irrelevante. Um fracasso é um fracasso. De qualquer modo, e ironicamente, o êxito sexual sempre acaba em frouxidão. Toda projeção masculina é transitória, e tem de ser renovada ansiosamente, eternamente. Os homens entram em triunfo, mas saem em decrepitude. O ato sexual imita cruelmente o declínio e queda da história. A aliança masculina é uma sociedade de autopreservação, uma reafirmação colegial por meio de esquemas de referência maiores, artificiais. A cultura é o férreo reforço, pelo homem, de suas projeções privadas sempre periclitantes.

Concentração e projeção são admiravelmente demonstradas pelo ato de urinar, uma das mais eficientes compartimentações da anatomia masculina. Freud acha que o homem primitivo se enaltecia com sua capacidade de apagar uma fogueira com um jato de urina. Coisa estranha de orgulhar-se, mas certamente

além do âmbito da mulher, que torraria o traseiro se tentasse. O ato de urinar masculino é realmente um feito, um arco de transcendência. A mulher simplesmente molha o chão sobre o qual está. O urinar masculino é uma forma de comentário. Pode ser amistoso quando partilhado, mas muitas vezes é agressivo, como na desfiguração de monumentos públicos por astros do rock dos anos 60. Mijar em cima de alguma coisa é criticar. John Wayne urinou nas botas de um rabugento diretor, diante do elenco e da equipe. Este é gênero de auto-expressão que a mulher jamais dominará. Um cachorro que marca todo arbusto de uma quadra é um artista do grafite, deixando sua rude assinatura a cada levantada da perna. As mulheres, como as cadelas, se agacham presas à terra. Não há projeção além das fronteiras do ego. O espaço é reivindicado pela ocupação, o direito do posseiro.*

O caráter desajeitado, solipsista, da fisiologia feminina é tediosamente evidente nos acontecimentos esportivos e concertos de rock, onde cinquenta mulheres aguardam em fila para entrar nas cabines isoladas do toalete. Enquanto isso, seus amigos homens abrem e fecham o zíper e ficam em volta olhando o relógio e revirando os olhos. A idéia freudiana da inveja do pênis mostra-se muito real quando o homem no boteco lotado se alivia feliz da vida nos becos da meia-noite, para vexame de suas companheiras que já quase fazem xixi nas calças. Mas essa compartimentação ou isolamento da genitalidade masculina tem seu lado negro. Pode levar a uma dissociação de sexo e emoção, à tentação, promiscuidade e doença. O homossexual masculino moderno, por exemplo, busca êxtase na sordidez dos banheiros públicos, para as mulheres talvez o lugar menos erótico do mundo.

As metáforas de concentração e projeção do homem são ecos tanto do corpo quanto da mente. Sem elas, ele estaria desamparado diante do poder da mulher. Sem elas, a mulher há muito teria absorvido toda a criação em si. Não haveria cultura, sistema, piramidização de uma hierarquia sobre outra. O culto da terra deve perder para o culto do céu, se a mente quiser livrar-se da matéria. Ironicamente, quanto mais a mulher moderna pensa com clareza apolínea, mais participa da negação histórica de seu sexo. A igualdade política para as mulheres, apesar de desejável e necessária, não vai remediar a disjunção radical entre os sexos que começa e termina no corpo. Os sexos sempre serão abalados por violentos choques de atração e repulsão.

A androginia, que algumas feministas defendem como um esquema pacifista para a utopia sexual, pertence mais à vida contemplativa que à ativa. É a antiga prerrogativa de sacerdotes, xamãs e artistas. As feministas politizaram-na como uma arma contra o princípio masculino. Redefinida, agora significa que os homens devem ser como as mulheres, e as mulheres podem ser como quiserem. A androginia é uma anulação da concentração e projeção masculinas. As receitas para o futuro, de acadêmicos e escritores burgueses, trazem sua pró-

(*) Jogo de palavras intraduzível com *squatter*, que tanto significa "o que se agacha" quanto "posseiro". (N. T.)

pria tendenciosidade. A reforma do departamento de inglês de uma universidade nada significa na oficina mecânica da esquina. A concentração e projeção masculinas são visíveis por toda parte na agressiva energia das ruas. Felizmente, os homossexuais masculinos de todas as classes sociais têm preservado o culto do masculino, que portanto jamais perderá sua legitimidade estética. Os grandes picos da cultura ocidental foram acompanhados por uma alta incidência de homossexualismo masculino — na Atenas clássica, na Florença e na Londres do Renascimento. A concentração e projeção masculinas realçam a si mesmas, levando a supremos feitos de conceitualização apolínea.

Se a fisiologia sexual fornece o modelo para nossa experiência do mundo, qual é a metáfora básica da mulher? É o mistério, o *oculto*. Karen Horney fala da impossibilidade de a menina ver o próprio órgão genital, e da capacidade de o menino de ver os seus, como a origem da “maior subjetividade da mulher, em comparação com a maior objetividade do homem”.⁵ Reformulando isso com minha ênfase diferente: a ilusória certeza masculina de que a objetividade é possível baseia-se na visibilidade de seus órgãos genitais. Segundo, essa certeza é um desvio defensivo da invisibilidade do útero, causadora de ansiedade. As mulheres tendem a ser mais realistas e menos obsessivas por causa de sua tolerância com a ambigüidade, que aprendem com a incapacidade de aprender sobre os próprios corpos. As mulheres aceitam a limitação do conhecimento como sua condição natural, uma grande verdade humana que um homem talvez leve uma vida para alcançar.

O insuportável mistério do corpo feminino aplica-se a todos os aspectos das relações dos homens com as mulheres. Que aparência terá aí dentro? Ela tem orgasmo? É mesmo meu filho? Quem foi de fato meu pai? O mistério envolve a sexualidade da mulher. Esse mistério é o principal motivo para o aprisionamento que o homem lhe impôs. Só confinando a esposa num harém trancado, guardado por eunucos, ele podia ter certeza de que o filho dela era dele também. A visibilidade genital do homem é uma das origens de seu desejo científico de teste externo, ratificação, prova. Por esse método, espera solucionar a deradeira história policial, seu nascimento ctônico. A mulher é velada. O despeçamento violento desse véu talvez seja um dos motivos dos estupros por gangues e assassinatos com estupros, particularmente as eviscerações ritualísticas à la Jack, o Estripador. A escolha do útero da vítima pelo Estripador tem um paralelo exato no ritual de algumas tribos selvagens da África do Sul. Os crimes sexuais são sempre masculinos, nunca femininos, porque tais crimes são ataques conceitualizadores à inatingível onipotência da mulher e da natureza. O corpo de toda mulher contém uma célula de noite arcaica, onde todo conhecimento deve parar. Esse é o profundo significado por trás do *strip-tease*, uma dança sagrada de origens pagãs, que, como a prostituição, o cristianismo jamais conseguiu liquidar. As danças eróticas de machos não são comparáveis, pois uma mulher nua leva para fora do palco uma ocultação final, aquela escuridão ctônica da qual viemos.

O corpo da mulher é um lugar secreto, sagrado. É um *temenos*, ou recinto ritual, uma palavra grega que adoto para a discussão da arte. No espaço confi-

nado do corpo da mulher, a natureza atua em seu estado mais negro e mecânico. Toda mulher é uma sacerdotisa que guarda o *temenos* de mistérios daimônicos. A virgindade é categoricamente diferente para os sexos. Um menino que se torna homem busca experiência. O pênis é como o olho ou a mão, uma extensão do ego que se projeta para fora. Mas a menina é um vaso lacrado, que tem de ser arrombado pela força. O corpo feminino é o protótipo de todos os espaços sagrados, do santuário na caverna ao templo e à igreja. O útero é o velado *sancta sanctorum*, um grande problema, como veremos, para polemistas sexuais como William Blake, que buscam abolir a culpa e o segredo do sexo. O tabu sobre o corpo da mulher é o tabu que sempre paira sobre o lugar da magia. A mulher é literamente o oculto, que significa "o escondido". Esses sentidos misteriosos não podem ser mudados, só suprimidos, até voltarem a irromper na consciência cultural. A igualdade política só dará certo em termos políticos. Nada pode contra o arquétipo. Matem a imaginação, lobotomizem o cérebro, castrem e operem: aí os sexos serão os mesmos. Até então, temos de viver e sonhar na daimônica turbulência da natureza.

Tudo que é sagrado e inviolável provoca profanação e violação. Todo crime que *pode* ser cometido, *será*. O estupro é uma forma de agressão natural que só pode ser controlada pelo contrato social. A mais ingênua formulação do feminismo moderno é sua afirmação de que o estupro é um crime de violência mas não de sexo, que é apenas poder mascarado de sexo. Mas sexo é poder, e todo poder é inerentemente agressivo. O estupro é o poder masculino combatendo o poder feminino. Não deve ser mais desculpado que o homicídio ou qualquer outro ataque aos direitos civis de outrem. A sociedade é a proteção da mulher contra o estupro, e não, como afirmam absurdamente algumas feministas, a causa do estupro. O estupro é a expressão sexual da vontade de poder, que a natureza planta em todos nós, e que a civilização surgiu para conter. Por conseguinte, o estuprador é um homem com pouca socialização, e não com socialização demais. Há uma evidência mundial esmagadora de que, sempre que os controles sociais são enfraquecidos, como nas guerras ou na anarquia, até homens civilizados comportam-se de modos incivilizados, entre os quais está a barbaridade do estupro.

As metáforas latentes do corpo asseguram a sobrevivência do estupro, que é apenas um desenvolvimento em grau de intensidade dos impulsos básicos do sexo. A perda da virgindade de uma garota é sempre, em algum sentido, uma violação de santidade, uma invasão de sua integridade e identidade. Deflora-mento é destruição. Mas a natureza cria por meio da violência e da destruição. A violência mais comum do mundo é o parto, com sua dor e sangueira apavorantes. A natureza dá aos homens infusões de hormônios de dominação, a fim de lançá-los contra o paralisante mistério da mulher, de quem eles, de outro modo, se esquivariam. O poder dela como senhora do parto já é demasiado extremo. Luxúria e agressão se fundem nos hormônios masculinos. Quem duvida disso jamais passou muito tempo com cavalos. Os garanhões são tão perigosos que têm de ser enjaulados em baias com barras; depois de castrados, ficam tão

dóceis que servem de montaria para crianças. A disparidade hormonal nos seres humanos não é tão brutal, mas é mais do que agrada aos rousseauístas pensar. Quanto mais testosterona, mais elevada a libido. Quanto mais dominante o homem, mais freqüentes suas contribuições para o fundo comum genético. Mesmo em nível microscópico, a fertilidade masculina está em função não apenas do número de espermatozóides, mas de sua motilidade, isto é, de seu movimento incansável, que aumenta as possibilidades de concepção. Os espermatozóides são tropas de assalto em miniatura, e o óvulo uma cidadela que deve ser invadida. Os espermatozóides fracos ou passivos simplesmente ficam ali parados, como patos mortos. A natureza premia a energia e a agressão.

Profanação e violação fazem parte da perversidade do sexo, que jamais se conformará com teorias liberais de benevolência. Todo modelo de comportamento sexual moral ou politicamente correto *será subvertido* pela lei daimônica da natureza. A toda hora, de todo dia, algum horror está sendo praticado em alguma parte. O feminismo, argumentando a partir da opinião mais branda da mulher, ignora por completo a sede de sangue no estupro, o prazer da violação e da destruição. Uma estética e uma erótica da profanação — o mal pelo mal, o aguçamento dos sentidos pela crueldade e a tortura — foram documentadas por Sade, Baudelaire e Huysmans. As mulheres podem ser menos inclinadas a tais fantasias, porque lhes falta fisicamente o equipamento para a violência sexual. Elas não conhecem a tentação de invadir à força o santuário de outro corpo.

Nosso conhecimento dessas fantasias é ampliado pela pornografia, motivo pelo qual se deve tolerá-la, embora se possa restringir razoavelmente sua exibição pública. A imaginação não pode e não deve ser policiada. A pornografia mostra-nos o coração da natureza daimônica, aquelas forças eternas em ação por baixo e além da convenção social. Não se pode separar a pornografia da arte; as duas interpenetram-se, muito mais do que tem admitido a crítica humanista. Geoffrey Hartman diz com razão: “A grande arte é sempre ladeada por suas irmãs escuras, a blasfêmia e a pornografia”.⁶ O próprio *Hamlet*, obra fundamental do Ocidente, está repleto de lascívia. Os criminosos em toda a história, de Nero e Calígula a Gilles de Rais e aos comandantes nazistas, jamais precisaram de pornografia para estimular sua refinada e horrenda inventividade. Para isso basta a diabólica mente humana.

Felizes as épocas em que o casamento e a religião são fortes. O sistema e a ordem nos protegem do sexo e da natureza. Infelizmente, vivemos numa época em que o caos do sexo se escancarou. G. Wilson Knight observa: “O cristianismo surgiu originalmente como um derrubador de tabus, em nome de uma humanidade sagrada; mas a Igreja a que deu origem ainda não conseguiu cristianizar a magia pagã do sexo”.⁷ O erro mais gritante da historiografia tem sido a afirmação de que o judeu-cristianismo derrotou o paganismo. O paganismo sobreviveu nas mil formas de sexo, arte, e agora nos modernos meios de comunicação de massa. O cristianismo fez um ajuste atrás do outro, absorvendo en-

genhosamente a oposição (como durante o Renascimento italiano) e diluindo seu dogma para acompanhar a mudança dos tempos. Mas chegou-se a um ponto crítico. Com o renascimento dos deuses nas idolatrias de massa da cultura popular, com a erupção de sexo e violência em todos os cantos dos ubíquos meios de comunicação, o judeu-cristianismo enfrenta seu mais sério desafio desde o confronto da Europa com o islamismo na Idade Média. O paganismo latente da cultura ocidental ressurgiu com toda a sua daimônica vitalidade.

O paganismo jamais foi a desenfreada licenciosidade sexual pintada pelos missionários do jovem e aguerrido cristianismo. Apontar como típicas do paganismo as orgias dos entediados aristocratas romanos seria tão injusto como apontar como típicos do cristianismo os pecados de padres renegados ou as farras do papa Alexandre VI no Vaticano. A verdadeira orgia era uma cerimônia dos cultos maternos ctônicos, em que havia tanto sexo como derramamento de sangue. O paganismo reconhecia, cultuava e temia o daimonismo da natureza, e limitava a expressão sexual com fórmulas rituais. O cristianismo foi um desenvolvimento da religião de mistério dionisiaca, que paradoxalmente tentava eliminar a natureza em favor de um outro mundo transcendental. O único contato com a natureza que o cristianismo permitia a seus seguidores era o sexo santificado pelo casamento. A natureza ctônica, encarnada em grandes figuras de deusas, era a mais formidável adversária do cristianismo. Esta religião funciona melhor quando instituições reverenciadas, como o monasticismo ou o casamento universal, canalizam a energia sexual em direções positivas. A civilização ocidental beneficiou-se enormemente da sublimação que o cristianismo impôs ao sexo. O cristianismo funciona menos quando o sexo é constantemente estimulado de outros lados, como acontece agora. Nenhuma religião transcendental pode competir com a espetacular proximidade e concretude dos carnavais meios de comunicação. Nossos olhos e ouvidos são afogados numa torrente sensual.

A identidade ritual pagã de sexo e violência é a principal contenção dos meios de comunicação ao complacente rousseauísmo dos humanistas modernos. Os meios de comunicação comerciais, em resposta direta à preferência popular, contornam os censores liberais que desfrutaram tão longo controle sobre a cultura do livro. No cinema, na música popular e nos comerciais, vemos todos os mitos daimônicos e os estereótipos sexuais do paganismo, que os movimentos de reforma, do cristianismo ao feminismo, jamais puderam erradicar. Os sexos vivem eternamente em guerra. O sexo masculino tem um elemento de ataque, de busca e destruição, em que sempre haverá um potencial de estupro. O sexo feminino tem um elemento de captura, uma manipulação subliminar que leva à infantilização física e emocional do homem. Freud observa, a propósito de sua teoria da cena primal, que a criança, ao escutar os pais fazendo sexo, pensa que o homem está ferindo a mulher, e que os gritos de prazer da mulher são gritos de dor. A maioria dos homens simplesmente grunhe, na melhor das hipóteses. Mas os estranhos gritos sexuais da mulher vêm diretamente do ctônio. É a bacante que vai esfaquear sua vítima. O sexo é um misterioso momento

de ritual e magia, em que ouvimos o bárbaro uivo de triunfo da vontade da mulher. Uma dominação dissolve-se noutra. A dominada torna-se dominadora.

Toda mulher menstruada ou grávida é uma pagã e primitiva lançada de volta às distantes praias oceânicas das quais jamais evoluímos inteiramente. Nas ruas de toda cidade, prostitutas, a mais velha profissão do mundo, destacam-se como um repúdio à moralidade sexual. São a face daimônica da natureza, iniciadas dos mistérios pagãos. A prostituição não é só uma indústria de serviço, enxugando o excesso de demanda masculina, que sempre supera a oferta de mulheres. A prostituição testemunha o poder amoral da luta do sexo, que a religião jamais pôde deter. As prostitutas, os pornógrafos e seus clientes são saqueadores na floresta da noite arcaica.

Que a natureza atua diferentemente sobre os sexos, está provado pelo caso do homossexualismo feminino e masculino moderno, ilustrando como os sexos funcionam separadamente fora da convenção social. Resultado, segundo estatísticas de frequência sexual: satiríase masculina e recolhimento feminino. O homossexual masculino faz sexo com mais frequência que seu correspondente heterossexual; a homossexual feminina menos que a sua, uma polarização radical dos sexos numa única série de inconformismo sexual partilhado. A agressão e a luxúria masculinas são os fatores energizantes da cultura. São os instrumentos de sobrevivência dos homens na vastidão da natureza fêmea.

O antigo "dois pesos, duas medidas" deu aos homens uma liberdade sexual negada às mulheres. As feministas marxistas reduzem o histórico culto da virgindade da mulher ao valor dela como propriedade, seu valor no mercado masculino do casamento. Eu diria ao contrário que havia e há uma base biológica para esse duplo padrão. As primeiras informações médicas sobre a doença que mata homossexuais masculinos indicavam que os homens que corriam mais riscos eram aqueles que haviam tido mil parceiros durante a vida. Incredulidade. Quem seriam tais pessoas? Ora, veio-se a saber, todo mundo que a gente conhecia. Homens sérios, bondosos, educados, não vagabundos ou marginais. Que abismo divide os sexos! Abandonemos o fingimento da igualdade sexual e admitamos a terrível dualidade dos sexos.

O sexo masculino é romance de busca, exploração e especulação. A promiscuidade dos homens pode baratear o amor, mas aguça o pensamento. Promiscuidade em mulher é doença, um vazamento de identidade. A mulher promíscua contamina-se a si mesma e é incapaz de idéias claras. Rompeu a integridade ritual de seu corpo. É do maior interesse da natureza estimular o macho dominante a disseminar indiscriminadamente sua semente. Mas a natureza também lucra com a pureza da mulher. Mesmo na mulher liberada ou lésbica, há um freio biológico sussurrando: mantenha limpo o canal natal. Ao preservar-se judiciosamente, a mulher protege um feto invisível. Talvez seja esse o motivo do arquetípico horror (mais do que medo socializado) que muitas mulheres, de outro modo ousadas, têm de aranhas e outros insetos rastejantes ligeiros. A mulher resguarda-se porque o corpo feminino é um reservatório, um trecho virgem de água parada, empoçada, onde o feto chega a termo. A caça do homem e

a fuga da mulher não são apenas um jogo social. O padrão duplo talvez seja uma das leis orgânicas da natureza.

O romance de busca do sexo masculino é uma guerra entre identidade e aniquilamento. A ereção é uma esperança de objetividade, de poder para atuar como agente livre. Mas no auge do sucesso masculino, a mulher está puxando o homem de volta ao seu seio, bebendo e estancando a sua energia. Freud diz: "O homem teme que sua força lhe seja tirada pela mulher, teme contaminar-se com a feminilidade dela e depois mostrar-se um fracote".⁸ A masculinidade tem de combater o efeminamento dia a dia. A mulher e a natureza estão sempre prontas para reduzir o homem a menino e bebê.

As operações do sexo são convulsivas, do intercuro à menstruação e ao parto: tensão e distensão, espasmo, contração, expulsão, alívio. O corpo é retorcido em inchaço e abandono. Sexo não é o princípio do prazer, mas a servidão dionisíaca do prazer-dor. Tanta coisa é uma questão de *superar resistência*, no corpo ou no amado, que o estupro será sempre um perigo presente. O sexo do homem é compulsão-repetição: seja o que for que um homem escreva no comentário de suas projeções fálicas, tem de ser sempre reescrito. O homem sexual é o mágico serrando a dama pela metade, mas a cabeça e a cauda da serpente sempre vivem e tornam a juntar-se. A projeção é uma maldição masculina: precisar sempre de alguma coisa ou alguém para tornar-se completo. Essa é uma das origens da arte e o segredo de sua dominação histórica pelos homens. O artista é o homem que mais perto chegou de imitar a soberba auto-suficiência da mulher. Mas ele precisa de sua arte, sua projeção. O artista bloqueado, como Da Vinci, sofre a tortura dos danados. A pintura mais famosa do mundo, a *Mona Lisa*, registra o auto-satisfeito isolamento da mulher, seu ambíguo sorriso de gozação da vaidade e desespero de seus muitos filhos.

Tudo o que é grande no Ocidente veio da disputa com a natureza. O Ocidente, e não o Oriente, testemunhou a assustadora brutalidade do processo natural, o insulto ao espírito no pesado e cego rolar e escorrer da matéria. Na perda do ego, encontraríamos não o amor nem Deus, mas a sordidez primeva. Essa revelação coube historicamente ao homem ocidental, que é puxado de volta à mãe oceânica por ritmos de marés. É a seu ressentimento desse refluxo daimônico que devemos as grandes construções de nossa cultura. O apolinismo, frio e absoluto, é a sublime recusa do Ocidente. O apolíneo é uma linha masculina traçada contra a desumanizante magnitude da natureza feminina.

Tudo se derrete na natureza. Julgamos ver objetos, mas nossos olhos são lentos e parciais. A natureza desabrocha e definha em longa e resfolegante respiração, subindo e descendo em movimentos de onda oceânica. Uma mente que se abrisse inteiramente para a natureza, sem preconceito sentimental, ficaria farta do grosseiro materialismo da natureza, sua incansável superfluidade. Uma macieira carregada de frutos: que coisa mais pacífica, mais colorida. Mas é só afastar do olhar o filtro do humanismo e tornar a olhar. Eis a natureza espumando e borbulhando, as loucas bolhas espermáticas transbordando e estourando naquela ronda inumana de desperdício, podridão e carnagem. Das compactadas

células brilhantes de ova de peixe aos esporos macios que as vagens verdes ao explodirem despejam no ar, a natureza é um ninho de vespas infectado de agressão e matança. Essa é a magia negra ctônica que nos contamina como seres sexuais; essa a identidade daimônica que o cristianismo tão inadequadamente define como pecado original e acha que pode lavar de nós. A mulher procriadora é o mais incômodo obstáculo à reivindicação de catolicidade do cristianismo, testemunhado por suas esperanças doutrinadas de Imaculada Conceição e Parto Virgem. A procriatividade da natureza ctônica é um obstáculo a toda a metafísica ocidental e a cada homem que busca identidade contra a mãe. A natureza é um fervilhante excesso de ser.

A arma mais eficaz contra o fluxo da natureza é a arte. Religião, ritual e arte começaram como uma coisa só, e em toda arte ainda está presente um elemento religioso ou metafísico. A arte, por mais minimalista que seja, jamais é simples projeto. É sempre um reordenamento ritualístico da realidade. O entendimento artístico, numa era coletiva estável ou numa era individualista instável, é inspirado pela ansiedade. Todo tema localizado e cultuado pela arte é ameaçado por seu oposto. A arte é um *incluir* para *excluir*. É um agrilhamento da perpétua máquina de movimento que é a natureza. O primeiro artista foi um sacerdote tribal lançando um sortilégio, fixando a daimônica energia da natureza num momento de perpétua imobilidade. A fixação está no âmago da arte, fixação como *stasis* e como obsessão. O pintor moderno que apenas traça uma linha sobre uma página ainda tenta domar um aspecto incontrolável da realidade. A arte é fascinante. Prega a platéia no assento, detém os pés diante de um quadro, fixa o livro à mão. A contemplação é um ato de magia.

Arte é ordem. Mas a ordem não é necessariamente justa, bondosa ou bela. Pode ser arbitrária, dura e cruel. A arte nada tem a ver com moralidade. Pode haver temas morais, mas são incidentais, apenas fixando uma obra de arte num determinado tempo e lugar. Antes do Iluminismo, a arte religiosa era hierática e cerimonial. Depois do Iluminismo, a arte teve de criar seu próprio mundo, em que novos rituais de formalismo artístico substituíram os universais religiosos. A literatura neoclassicista inglesa do século XVIII demonstra que o que atrai o artista é mais a ordem na moralidade do que a moralidade na arte. Só os liberais utópicos se surpreenderam com o fato de os nazistas serem *connoisseurs* de arte. Sobretudo nos tempos modernos, quando a grande arte foi empurrada para a periferia da cultura, é evidente que a arte é agressiva e compulsiva. O artista faz arte não para salvar a humanidade, mas para salvar-se a si mesmo. Toda observação benevolente de um artista é uma nuvem de fumaça para encobrir seus rastros, a trilha sangrenta de seu ataque à realidade e a outros.

Arte é *temenos*, um lugar sagrado. É ritualmente limpa, um chão varrido, a eira que foi o primeiro palco de teatro. O que entra nesse espaço se transforma. Do bisonte da pintura rupestre aos astros de cinema de Hollywood, os seres representados entram numa outra vida cültica, da qual talvez jamais tornem a sair. Estão enfeitiçados. A arte é sacrificial, voltando sua agressão inerente tanto contra o artista quanto contra a representação. Nietzsche diz: "Quase tudo o

que chamamos de 'alta cultura' baseia-se na espiritualização da *crueidade*'.⁹ Os intermináveis assassinatos e tragédias da literatura estão lá para o prazer da contemplação, não como lição moral. Seu status de ficção, transferido para um recinto sagrado, intensifica nosso prazer, garantindo que a contemplação não pode transformar-se em ação. Nenhuma investida de um espectador compadecido pode evitar a fria inevitabilidade daquela cerimônia hierática, reprisada ritualmente pelo tempo afora. O sangue que se derrama será sempre derramado. O ritual na igreja ou no teatro é fixação amoral, afastando a ansiedade pela formalização e paralisção da emoção. O ritual da arte é a lei cruel da dor transformada em prazer.

A arte faz *coisas*. Eu já disse que não há objetivo na natureza, só a terrível erosão da força natural, salpicando, dilapidando, triturando, reduzindo toda matéria a fluido, à grossa sopa primal da qual brotam novas formas, arquejantes por vida. Dioniso era identificado com líquidos — sangue, seiva, leite, vinho. O dionisíaco é a fluidez ctônica da natureza. Apolo, por outro lado, dá forma e contorno, distinguindo um ser de outro. Todos os artefatos são apolíneos. A fusão e a união são dionisíacas; a separação e a individuação, apolíneas. Todo rapaz que deixa a mãe para tornar-se homem está voltando o apolíneo contra o dionisíaco. Todo artista compelido para a arte, que precisa de palavras ou imagens como outros necessitam respirar, está usando o apolíneo para derrotar a natureza ctônica. No sexo, os homens têm de mediar entre Apolo e Dioniso. Sexualmente, as mulheres têm de permanecer oblíquas, opacas, aceitando o prazer sem tumulto ou conflito. A mulher é um *temenos* de seus próprios mistérios obscuros. Genitalmente, o homem possui uma coisinha que tem de viver mergulhando em dissolução dionisíaca — um negócio arriscado! Fazer coisas, preservar coisas é fundamental para a experiência masculina. O homem é fetichista. Sem seu fetiche, a mulher tornará a engoli-lo.

Daí o domínio da arte e da ciência pelo homem. O foco, a objetividade, a concentração e projeção do homem, que identifiquei com o ato de urinar e ejacular, são suas ferramentas de sobrevivência sexual, mas nunca lhe deram a vitória final. A ansiedade na experiência sexual continua tão forte como sempre. O homem tenta corrigir isso pelo culto da beleza feminina. Está eroticamente fixado nas "belas formas" da mulher, nas esponjosas camadas de gordura maternal dos seios, quadris e nádegas, que são, ironicamente, as partes mais agudadas e menos estáveis de sua anatomia. O corpo ondulado da mulher reflete o mar encapelado da natureza ctônica. Concentrando-se nas belas formas, fazendo da mulher um objeto sexual, o homem tem lutado para fixar e estabilizar o pavoroso fluxo da natureza. Objetificação é conceitualização, a mais alta faculdade humana. Transformar pessoas em objetos é uma das especialidades de nossa espécie. Jamais desaparecerá, pois está entrelaçada com o impulso artístico e pode ser-lhe idêntico. O objeto sexual é forma ritual imposta à natureza. É um totem de nossa perversa imaginação.

A produção apolínea de coisas é a linha principal da civilização ocidental, estendendo-se do antigo Egito ao presente. Toda tentativa de reprimir esse as-

pecto de nossa cultura foi no fim derrotada. Primeiro o judaísmo, depois o cristianismo voltaram-se contra a fabricação de ídolos pagãos. Mas o cristianismo, de impacto maior que o judaísmo, tornou-se a religião mais pejada de arte, mais dominada pela arte, do mundo. A imaginação sempre remedia as falhas da religião. O objeto mais duro que resultou da fabricação apolínea é a personalidade ocidental, o ego fascinante, lutador, separatista, que entrou na literatura com a *Ilíada*, mas, como pretendo mostrar, apareceu primeiro na arte egípcia do Antigo Império.

O cristianismo, varrendo os encantos seculares do paganismo, tentou tornar a espiritualidade básica. Mas, como seita combativa, terminou reforçando a estrutura de ego absolutista do Ocidente. O herói militante da Igreja medieval, o cavaleiro de armadura reluzente, é a *coisa* apolínea mais perfeita na história do mundo. Os livros de arte precisam ser reescritos: há uma linha direta que vem da escultura grega e romana, passa pela armadura medieval, e chega à ressurreição do classicismo no Renascimento. Armas e armaduras não são artesanato, mas arte. Trazem o peso simbólico da personalidade ocidental. A armadura é a continuidade pagã no cristianismo medieval. Depois que o Renascimento possibilitou a criação da arte sensual e idólatra do classicismo, a linha pagã continuou com força impudente até hoje. A idéia de que a tradição ocidental desmoronou após a Primeira Guerra Mundial é uma das pequenas birras míopes do liberalismo. Sustentarei que a alta cultura se tornou obsoleta pelo niilismo neurótico do modernismo, e que a cultura popular é a grande herdeira do passado ocidental. O cinema é o supremo gênero apolíneo, coisa criada e criador de coisas, uma máquina dos deuses.

O homem, conceitualizador e projetor sexual, tem dominado a arte porque essa é sua resposta apolínea em direção à mulher, e para longe dela. Um objeto sexual é alguma coisa a visar. O olho é a seta de Apolo a seguir o arco de transcendência que vi no ato de urinar e ejacular do homem. O olho ocidental é um projétil lançado para *além*, para aquele deserto da condição masculina. Não por coincidência a Europa foi a primeira a fazer armas de fogo com pólvora, que a China inventara séculos antes, mas para a qual pouca utilidade encontrara. A agressão e projeção fálicas são intrínsecas à conceitualização ocidental. Seta, olho, canhão, cinema: o ígneo facho de luz do projetor de cinema é o nosso moderno caminho de transcendência apolínea. O cinema é a culminação do obsessivo impulso masculino, mecanicista, na cultura ocidental. É um atirador apolíneo, demonstrando a relação entre a agressão e a arte. Todo enquadramento de imagem é uma limitação ritual, um recinto fechado. A tela de cinema retangular segue visivelmente o modelo do quadro emoldurado pós-renascentista. Mas toda conceitualização é um enquadramento.

A história das roupas pertence à história da arte, mas com demasiada frequência é encarada como um adjunto jornalístico feminino à erudição. Não há nada de trivial na moda. Os padrões de beleza são conceitualizações projetadas por cada cultura. Dizem-nos tudo. As mulheres têm sido as mais vitimadas pela roda da moda em eterno movimento, sujeitando seus pés ou colos a comandos

fantasmas. Mas a moda não é apenas mais uma opressão política a ser acrescentada à litania feminista. Os padrões de beleza, criados pelos homens, mas em geral consentidos pelas mulheres, limitam ritualmente a arquetípica fascinação sexual das mulheres. A moda é uma externalização da invisibilidade daimônica da mulher, seu mistério genital. Põe diante do olho apolíneo do homem o que esse olho nunca pode ver. A beleza é um congelamento de imagem apolíneo: pára e condensa o fluxo e a indeterminação da natureza. Permite ao homem agir realçando a desejabilidade do que ele teme.

O poder do olho na cultura ocidental não foi plenamente apreciado ou analisado. O asiático desvaloriza os olhos e transfere valor para o terceiro olho místico, assinalado pelo ponto vermelho hindu na testa. A personalidade é inautêntica no Oriente, que identifica o ego com o grupo. A meditação oriental rejeita o tempo histórico. Temos uma tradição religiosa paralela: os axiomas paradoxais dos místicos e poetas orientais e ocidentais muitas vezes são indistinguíveis. O budismo e o cristianismo concordam em ver o mundo material como *samsara*, o véu da ilusão. Mas o Ocidente tem outra tradição, a pagã, que culmina no cinema. O século XX não é a Era da Ansiedade, mas a Era de Hollywood. O culto pagão da personalidade redespertou e domina toda arte, todo pensamento. É moralmente vazio, mas ritualmente profundo. Nós o adoramos pelo poder do olho ocidental. A tela de cinema e a de televisão são seus recintos sagrados.

A cultura ocidental tem um olho errante. O sexo masculino é caça e varredura: os rapazes penduram-se berrando de carros a buzinar, agindo como basbaques com as moças que passam; homens que almoçam nas obras em construção recorrem a toda a gama primitiva de assobios e estalos animais. Por toda parte, a mulher bonita é examinada dos pés à cabeça e importunada. É o símbolo último do desejo humano. O feminino é aquilo-que-se-busca; recua além do nosso alcance. Daí haver sempre um elemento feminino no rapaz bonito do homossexualismo masculino. O feminino é o sempre fugidio, um reflexo prateado no horizonte. Seguimos essa imagem com olhos anelantes: talvez esta, talvez esta vez. A busca do sexo pode ocultar um sonho de libertar-se do sexo. Sexo, conhecimento e poder estão profundamente embaralhados; não podemos ter um sem os outros. O islamismo é sábio ao envolver de negro as mulheres, pois o olho é a avenida de eros. As personalidades duras e definidas da cultura ocidental sofrem de inflamação ocular. São tão numerosas que jamais foram catalogadas, a não ser em nossa magnífica arte do retrato. As personas sexuais ocidentais são núcleos de poder, mas fizeram do erotismo um tormento. Desse tormento veio nossa grandiosa tradição literária e artística. Infelizmente, não há como separar o basbaque que assobia na rua do arrebatado visionário diante de seu cavalete. Ao aceitar os dons da cultura, as mulheres talvez tenham de aceitar o bicho dentro da maçã.

O judeu-cristianismo não conseguiu controlar o olho ocidental. Nossos processos mentais formaram-se na Grécia e foram herdados por Roma, cuja língua continua a ser a voz oficial da Igreja católica. A pesquisa e a lógica intelectuais

são pagãs. Toda pesquisa é precedida por um olho errante; e assim que o olho começa a vagar, não pode ser moralmente controlado. O judaísmo, devido ao seu medo do olho, impôs um tabu à representação visual. O cristianismo fez o mesmo, até derivar para o pictorialismo, a fim de atrair as massas pagãs. O protestantismo começou como iconoclasmo, a destruição das imagens da corrupta Igreja católica. O estilo protestante estrito é uma igreja branca com janelas simples. Afortunadamente, o catolicismo italiano mantém o mais vívido pictorialismo, legado de um passado pagão que jamais se perdeu.

O paganismo depende do olhar. Baseia-se no exibicionismo cultural, no qual se juntam o sexo e o sadomasoquismo. Os antigos mistérios ctônicos jamais desapareceram das igrejas italianas. Círeos cadáveres de santos envidraçados. Pedacos de ossos de braços em relicários dourados. São Sebastião meio nu trespassado por flechas. Santa Luzia segurando os próprios olhos num prato. Sangue, tortura, êxtase e lágrimas. Esse sinistro sensacionalismo torna o catolicismo italiano a cosmologia emocionalmente mais complexa da história religiosa. A Itália acrescentou sexo e violência pagãos ao ascético credo palestino. E daí para Hollywood, a moderna Roma pagã: foram o sexo e violência pagãos que floresceram tão vividamente em nossos meios de comunicação de massa. A câmera libertou a imaginação daimônica ocidental. O cinema é *exibição sexual*, uma ostentação pagã. Trama e diálogo são uma bagagem obsoleta de palavras. O cinema, o gênero que mais exige do olhar, restaurou o exibicionismo cultural da Antigüidade pagã. O espetáculo é um culto pagão do olho.

Não existe essa coisa de “mera” imagem. A cultura ocidental ergue-se sobre relações perceptivas. Das altas projeções divinas do antigo culto do céu à maquinaria criadora de celebridades da promoção comercial americana, a identidade ocidental organizou-se em torno de carismáticas personas sexuais de poder hierárquico. Todo deus é um ídolo, literalmente uma “imagem” (*idolum*, em latim, do grego *eidolon*). Imagem é visibilidade implícita. O visual é muito subvalorizado na erudição moderna. A história da arte só alcançou uma fração da sofisticação conceitual da crítica literária. A literatura e a arte permanecem distintas. Embriagada de amor a si mesma, a crítica superestimou imensamente a importância da linguagem para a cultura ocidental. Não viu a eletrizante linguagem simbólica das imagens.

A guerra entre o judeu-cristianismo e o paganismo ainda está sendo travada nas últimas ideologias das universidades. Freud, como judeu, talvez tenha tendido em favor da palavra. Em minha opinião, a teoria freudiana enfatiza demais o caráter lingüístico do inconsciente, e menospreza o deslumbrante pictorialismo cinematográfico da vida dos sonhos. Além disso, as discussões dos franceses sobre as limitações racionalistas de sua própria cultura foram ilegalmente transferidas para a Inglaterra e para os Estados Unidos, com resultados medíocres. A língua inglesa foi criada por poetas, um empreendimento de quinhentos anos de emoção e metáfora, o mais rico diálogo interior da literatura mundial. Os modelos retóricos franceses são demasiado estreitos para a tradição inglesa. A mais perniciosa das importações francesas é a idéia de que não

há pessoa por trás de um texto. Haverá alguma coisa *mais* afetada, agressiva e inexoravelmente concreta do que um intelectual parisiense por trás de seu bombástico texto? O parisiense é um provinciano quando pretende falar para o universo. Por trás de todo livro há uma certa pessoa, com uma certa história. Personalidade é a realidade ocidental. É uma condensação visível do sexo e da psique fora do âmbito da palavra. Nós a conhecemos pela visão apolínea, o cinema pagão da percepção ocidental. Não tiremos do olho para dar ao ouvido.

A adoração da palavra tornou difícil para os eruditos o trato com a mudança cultural radical de nossa era de comunicação de massa. Os acadêmicos vivem travando uma batalha de retaguarda. A tradicional crítica de gêneros está moribunda. As humanidades têm de abandonar seus feudos insulares e começar a pensar em termos de *imaginação*, um poder que atravessa os gêneros e une a grande arte e a arte popular, o nobre e o mendigo. Não há declínio nem tragédia no triunfo dos meios de comunicação de massa, só uma mudança da palavra para a imagem — em outras palavras, um retorno ao pictorialismo pagão pré-Gutenberg, pré-protestante, da cultura ocidental.

Que a cultura popular reclama o que a alta cultura veta, fica claro no caso da pornografia. A pornografia é puro imagismo pagão. Do mesmo modo como um poema é expressão verbal ritualmente limitada, a pornografia é expressão visual ritualmente limitada do daimonismo do sexo e da natureza. Cada tomada, cada ângulo da pornografia, por mais tolos, pervertidos ou doentios que sejam, é mais uma tentativa de *tudo captar* da enormidade da natureza ctônica. Pornografia é arte? Sim. Arte é contemplação e conceitualização, o exibicionismo ritual dos mistérios primitivos. A arte extrai ordem da brutalidade ciclônica da natureza. A arte, como eu disse, está cheia de crimes. A feiúra e a violência da pornografia refletem a feiúra e a violência da natureza.

A franqueza da pornografia criada pelo homem torna visível o que é invisível, a internalidade ctônica da mulher. Tenta lançar luz apolínea na escuridão da mulher, causadora de ansiedade. O contorcionismo vulgar da pornografia é o enredamento serpentino da natureza medusina. A pornografia é a imaginação em tensa ação teatral; suas violações são um protesto contra as violações de nossa liberdade pela natureza. A proibição da pornografia, corretamente buscada pelo judeu-cristianismo, seria uma vitória sobre o obstinado paganismo do Ocidente. Mas a pornografia não pode ser proibida, só lançada na clandestinidade, onde sua carga ilícita será realçada. O pictorialismo amoral da pornografia viverá eternamente como uma repulsa ao culto humanista do ato redentor. As palavras não podem salvar o fluxo cruel da natureza pagã.

O olho ocidental faz *coisas*, ídolos da objetificação apolínea. A pornografia incomoda muita gente bem-intencionada porque isola o elemento voyeurista presente em toda arte, especialmente no cinema. Todas as personas da arte são objetos sexuais. A reação emocional do espectador ou leitor é inseparável da reação erótica. Como disse, nossas vidas como seres físicos são um *continuum* dionisíaco de prazer-dor. A todo momento estamos mergulhados no sensório, mesmo durante o sono. Excitação emocional é excitação sensual; excitação sensual é ex-

citação sexual. A idéia de que se pode separar emoção e sexo é uma ilusão cristã, uma das estratégias mais engenhosas, mas no fim ineficaz, na antiga campanha do cristianismo contra a natureza pagã. Agape, amor espiritual, pertence a eros, mas fugiu de casa.

Somos *voyeurs* nos perímetros da arte, e há uma sensualidade sadomasoquista em nossas reações a ela. A arte é um escândalo, literalmente um “obstáculo”, a todo moralismo, seja na direita cristã ou na esquerda rousseauísta. Pornografia e arte são inseparáveis, porque há voyeurismo e voracidade em todas as nossas sensações como seres que vêem e sentem. A mais completa exploração dessas idéias é o épico renascentista *The faerie queene* [A rainha fada], de Edmund Spenser. Neste poema, que prefigura o cinema por suas radiosas projeções apolíneas, está copiosamente documentada a latência voyeurística e sadomasoquista na arte e no sexo. A percepção ocidental é um teatro daimônico de surpresa ritual. Podemos não gostar do que vemos quando olhamos o negro espelho da arte.

Objeto sexual, obra de arte, personalidade: a experiência ocidental é celular e divisiva. Impõe um gráfico de espaços demarcados à continuidade e fluxo da natureza. Fizemos demarcações apolíneas que funcionam como domínios rituais contra a natureza; daí nossos complexos códigos criminais e nossa elaborada erótica de transgressão. A fraqueza nas críticas radicais ao sexo e à sociedade é que não reconhecem que o sexo precisa de cadeias rituais para controlar seu daimonismo, e, segundo, que as repressões da sociedade *aumentam* o prazer sexual. Não há nada menos erótico do que uma colônia de nudismo. O desejo intensifica-se com limitações rituais. Daí a máscara, o arnês e as correntes do sadomasoquismo.

As células ocidentais de santidade e criminalidade são um avanço cognitivo na história humana. Nossos mitos fundamentais são Fausto, que se tranca em seu gabinete para ler livros e decifrar o código da natureza, e Don Juan, que faz uma guerra de prazer e conta suas conquistas por número apolíneo. Os dois são egos celulares, sedutores e conhecedores criminosos, nos quais se fundem o sexo, o pensamento e a agressão. Essa célula separada da natureza é nosso cérebro e olho. Nossas duras personalidades são projeções imagísticas do córtex superior apolíneo. As personas são idéias visíveis. Todas as expressões faciais e posturas teatrais, presentes nos animais primatas, são sombras passageiras de personas. Enquanto o decoro japonês limita as expressões faciais, a arte ocidental desde a era helenística registrou toda permutação de ironia, ansiedade, flerte e ameaça. A dureza de nossas personalidades produziu a vulnerabilidade do Ocidente à decadência. Tensão leva à fadiga e ao colapso, “últimas” fases de história, em que floresce o sadomasoquismo. Como vou mostrar, a decadência é uma *doença do olho*, uma intensificação sexual do voyeurismo artístico.

As *coisas* apolíneas do sexo e da arte ocidentais alcançam sua glorificação econômica no capitalismo. Nos últimos quinze anos, as teorias marxistas de literatura têm gozado de crescente voga. Ter consciência do contexto social da arte parece implicar automaticamente orientação marxista. Mas é possível uma

teoria que seja ao mesmo tempo de vanguarda e capitalista. O marxismo foi uma das progênies de Rousseau no século XIX, energizada pela fé na perfectibilidade do homem. Sua crença em que as forças econômicas constituem a dinâmica básica da história é naturismo romântico disfarçado. Quer dizer, esboça um crescente movimento de onda no contexto material da vida humana, mas tenta negar o perverso daimonismo desse contexto. O marxismo é a mais sombria das formações de ansiedade contra o poder das mães ctônicas. Sua influência na historiografia moderna tem sido excessiva. A teoria histórica do “grande homem” não era tão simplista quanto se diz; mal nos recuperamos de uma guerra mundial em que essa teoria se revelou perversamente verdadeira. Um homem *pode* mudar o curso da história, para o bem ou para o mal. O marxismo é uma fuga à magia da persona e à mística da hierarquia. Distorce o caráter da cultura ocidental, que se baseia no poder carismático da pessoa. O marxismo só pode funcionar em sociedades pré-industriais de populações homogêneas. É só elevar o padrão de vida, e o variegado motim de individualismo irromperá. A personalidade e a arte, que o marxismo teme e censura, ricocheteiam de toda tentativa de reprimi-las.

O capitalismo, ostentoso e cúvido, tem sido inerente à estética ocidental desde o antigo Egito. É o misticismo e o fascínio das *coisas*, que assumem uma personalidade própria. Como sistema econômico, está na linha darwiniana de Sade, não de Rousseau. A sobrevivência capitalista do mais capaz já está presente na *Iliada*. As personas sexuais ocidentais chocam-se de dia e de noite. Os reluzentes guerreiros revestidos de bronze de Homero são as latas de sopa apolíneas que se amontoam nos iluminados templos de nossos supermercados e competem por atenção na televisão. O Ocidente objetifica pessoas e personaliza objetos. A pululante publicidade dos produtos capitalistas é uma correção apolínea da natureza. As marcas comerciais são células territoriais da identidade ocidental. Nossos reluzentes automóveis cromados, como nossos exércitos de caixas e latas de supermercado, são extrapolações da dura, impermeável personalidade ocidental.

Os produtos capitalistas são outra versão das obras de arte que inundam a cultura ocidental. A pintura emoldurada portátil surgiu no nascimento do comércio moderno, no início de Renascimento. Capitalismo e arte têm-se desafiado e alimentado mutuamente desde então. O capitalista e o artista são tipos paralelos: o artista é exatamente tão amoral e aquisitivo quanto o capitalista, e igualmente hostil aos competidores. O fato de, na era do príncipe mercador, as obras de arte serem mascateadas e vendidas como cachorro-quente, apóia meu argumento, mas não é fundamental para ele. A cultura ocidental é animada por um materialismo visionário. O formalismo apolíneo roubou da natureza para fazer um romance de *coisas*, duras, reluzentes, grosseiras e voluntariosas.

A rede de distribuição capitalista, uma complexa cadeia de fábrica, transporte, depósito e pontos-de-venda, é um dos maiores feitos masculinos na história da cultura. É um circuito apolíneo, com a rapidez do raio, de aliança masculina. Uma das irritantes reações automáticas do feminismo é seu desdém de

bom-tom pela “sociedade patriarcal”, a que jamais se atribui alguma coisa de bom. Mas foi a sociedade patriarcal que me libertou a mim como mulher. Foi o capitalismo que me proporcionou o lazer para me sentar a esta mesa e escrever este livro. Vamos parar de ser tacañas em relação aos homens e reconhecer livremente os tesouros que a obsessividade deles despejou na cultura.

Podíamos fazer um catálogo épico das conquistas masculinas, das estradas pavimentadas, do encanamento das casas e das máquinas de lavar aos óculos, antibióticos e fraldas descartáveis. Desfrutamos de leite e carne frescos, sadios, e legumes e frutas tropicais em cidades cobertas de neve. Quando atravesso a ponte George Washington ou qualquer das grandes pontes dos Estados Unidos, penso: foram os *homens* que fizeram isso. A construção é uma sublime poesia masculina. Quando vejo um gigantesco guindaste passando numa carreta, paro com respeito e reverência, como se faria com uma procissão. Que poder de concepção, que grandiosidade: esses guindastes nos ligam ao antigo Egito, onde a arquitetura monumental foi imaginada e realizada pela primeira vez. Se se tivesse deixado a civilização nas mãos da mulher, ainda estaríamos morando em cabanas de palha. A mulher contemporânea que usa um capacete de operário simplesmente entra num sistema conceitual inventado pelos homens. O capitalismo é uma forma de arte, uma invenção apolínea para rivalizar com a natureza. É hipocrisia das feministas e dos intelectuais desfrutarem os prazeres e conveniências do capitalismo, fazendo ao mesmo tempo pouco dele. Até mesmo o Walden de Thoreau foi apenas uma experiência de dois anos. Todos os que nasceram no capitalismo incorreram em dívida com ele. Dai a César o que é de César.

A dialética pagã de apolíneo e dionisíaco era extensamente abrangente e precisa quanto à mente e a natureza. O amor cristão é tão carente da polaridade emocional dessa dialética que foi preciso inventar o Diabo, para concentrar o ódio e a hostilidade humanos. A psicologia cristianizada do rousseauísmo levou à tendência dos liberais ao mau humor ou à depressão diante das tensões políticas, guerras e atrocidades que contradizem diariamente suas suposições. Pode ser que, quanto mais sejamos sensibilizados pela leitura e a educação, mais tenhamos de reprimir os fatos da natureza ctônica. Mas a insuportável dicotomia feminista entre sexo e poder deve acabar. Assim como os ódios num julgamento de divórcio expõem a face negra por baixo da máscara do amor, também a verdade sobre a natureza se revela durante as crises. As vítimas de tufões e furacões falam instintivamente na “fúria da Mãe Natureza” — quantas vezes ouvimos essa expressão na televisão, enquanto a câmera acompanha sobreviventes desorientados que percorrem os destroços de casas e cidades. No inconsciente, todos sabem que Jeová jamais obteve controle dos selvagens elementos. Natureza é Pandemônio, um Dia de Todos os Demônios.

Não há acidentes, só a natureza se impondo. Mesmo a bomba apenas libera energia que a natureza pôs ali. A guerra nuclear seria apenas uma fagulha na grandiosidade do espaço. Tampouco pode a radiação “alterar” a natureza: ela a absorverá completamente. Depois da bomba, a natureza pegará as cartas

que derrubamos, embaralhará e recomeçará seu jogo. Está sempre jogando paciência consigo mesma.

O amor ocidental tem sido ambivalente desde o começo. Já com Safo (600 a.C.), ou mesmo antes na lenda épica de Helena de Tróia, a arte registra a força da atração e hostilidade nesse perverso fascínio que chamamos de amor. Há um magnetismo erótico no Ocidente, devido à dureza da personalidade ocidental: o erotismo é um campo de força elétrico entre máscaras. A busca moderna de auto-realização não levou à felicidade sexual, porque as afirmações de individualidade apenas liberam o caos amoral da libido. A liberdade é a mais superestimada das idéias modernas, originária da rebelião romântica contra a sociedade burguesa. Mas só *em* sociedade se pode *ser* um indivíduo. A natureza está à espera, nas portas da sociedade, para nos dissolver em seu seio ctônico. Fora com os estereótipos, proclama o feminismo. Mas os estereótipos são as estonteantes personas sexuais do Ocidente, os veículos do ataque da arte à natureza. No momento em que há imaginação, há mito. Podemos ter de aceitar uma divisão ética entre imaginação e realidade, tolerando na arte horrores, estupros e mutilações que não toleraríamos na sociedade. Pois a arte é nossa mensagem do além, dizendo o que a natureza prepara. Não o sexo, mas a crueldade, é a grande questão esquecida ou suprimida na agenda humanística moderna. Devemos honrar o ctônio, mas não necessariamente nos curvar a ele. Em *The rape of the lock* [O rapto do cacho], Pope recomenda o bom humor como única solução para a guerra dos sexos. O mesmo se aplica à nossa escravização pela natureza ctônica. Devemos aceitar nossa dor, mudar o que pudermos, e rir do resto. Mas vejamos a arte como ela é. Desde a mais remota Antigüidade, a arte ocidental tem sido um desfile de personas sexuais, emanações da mente ocidental absolutista. A arte ocidental é um cinema de sexo e sonhos. A arte é a forma que luta para despertar do pesadelo da natureza.

O NASCIMENTO DO OLHO OCIDENTAL

A mitologia começa com a cosmogonia, a criação do mundo. De algum modo, do caos da matéria, surge a ordem. O espaço, uma plenitude que parece uma sopa, divide-se em objetos e seres. As cosmogonias variam entre as sociedades. O culto da terra admite a prioridade e primado da natureza. Para o judeu-cristianismo, um culto do céu, é Deus quem cria a natureza, e não o contrário. A consciência dele tudo precede e engloba.

A cosmogonia hebraica, na polêmica poesia do Gênesis, é imponente em suas afirmações. A Criação é racional e sistemática. A evolução das formas avança majestosamente, sem chacinas nem cataclismos. Deus preside a tudo com um distanciamento de artesão. O cosmos é uma coisa construída, uma morada concebida para o homem. Deus é um espírito, uma presença. Não tem nome nem corpo. Está além do sexo e contra o sexo, que pertence ao reino inferior. Contudo, Deus é claramente *e/le*, um pai, não uma mãe. A femealidade é subordinada, uma coisa pensada depois. Eva é apenas uma lasca extraída da barriga de Adão. A masculinidade é mágica, o potente princípio da criatividade universal.

O livro do Gênesis é um grito de independência do homem em relação aos antigos cultos da mãe. Seu desafio à natureza, tão sexista para os ouvidos modernos, assinala um dos momentos cruciais da história ocidental. A mente jamais pode livrar-se da matéria. No entanto, só com a mente *imaginando-se* livre pode a cultura avançar. Os cultos da mãe, reconciliando o homem com a natureza, aprisionaram-no na matéria. Tudo de grande na civilização ocidental veio da luta contra nossas origens. O Gênesis é rígido e injusto, mas deu ao homem esperança como homem. Refez o mundo pela dinastia masculina, anulando o poder das mães.

Jeová existe em algum ponto fora de sua criação, além do espaço e do tempo. As mais antigas cosmogonias começam com um ser primevo, que abrange todos os opostos e contém tudo o que existe ou possa existir. Por que um deus eterno, auto-suficiente, iria aumentar o que já existe? Seja por solidão, seja por sede de drama, as divindades primevas ligaram a máquina do movimento e aumentaram seus problemas. Meu favorito entre esses deuses é o egípcio Khepera,

que dá origem ao segundo estágio da existência com um ato de masturbação: “Tive união com minha mão, e tomei minha sombra num abraço amoroso; despejei semente em minha boca, e lancei de mim substância sob a forma dos deuses Shu e Tefnut”.¹ Logicamente, os hierarcas primevos tinham de escavar dentro de si mesmos para continuar a história da criação. Jeová, como Khepera, multiplica-se desdobrando-se.

Quase todas as cosmogonias, com exceção da nossa, são francamente sexuais. A divindade primeva pode ser hermafrodita, como a deusa-mãe egípcia Mut, que tem órgãos genitais masculinos e femininos. Ou há incesto por atacado, o único sexo possível quando o grupo privilegiado é o único grupo. As mitologias desenvolvidas ignoram o incesto ou o suprimem, como faz o Gênesis ao passar discretamente por cima da questão de com quem Abel e Caim se casariam para prosseguir com a história. Do mesmo modo, o mito grego acentua Hera como esposa de Zeus, mas minimiza o fato de ela ser também irmã dele. No Egito, jamais houve uma depuração tão severa dos textos sagrados, e os temas primitivos permaneceram até o fim. Ísis e Osíris são claramente irmã e irmão, além de esposa e marido. Os deuses egípcios embaralham-se em arcaico romance familiar. A deusa-mãe Hathor, por exemplo, é sinistramente chamada de “mãe de seu pai e filha de seu filho”. Como no romantismo, a identidade é regressiva e supercondensada. As irregularidades sexuais dos deuses da fertilidade são intrínsecas ao mistério sombrio e desordenado do crescimento sexual.

O judaísmo, embora atribuindo habilidade artística a Deus, é hostil à arte no homem. O sinistro simbolismo sexual do culto da terra contém uma verdade psíquica: há um elemento sexual em toda criação, na natureza ou na arte. Khepera comendo sua própria semente é um modelo de criatividade romântica, em que o ego é isolado e sexualmente dual. Khepera curvado sobre si mesmo é um *uroboros*, a serpente que come a própria cauda, um círculo mágico de regeneração e renascimento. O *uroboros* é uma trilha pré-histórica de ciclo natural, do qual o judaísmo e o helenismo fazem um rompimento conceitual. Mais adiante, neste livro, vou afirmar que o romantismo restaura o passado arcaico ocidental, mitos divinos pagãos perdidos ou suprimidos. O incesto, solipsismo erótico, está em toda parte na poesia romântica. A masturbação, subliminar em Coleridge e Poe, emerge ousadamente em românticos posteriores como Walt Whitman, Aubrey Beardsley e Jean Genet, libidinosos sonhadores solitários. Khepera é o andrógino como demiurgo.

O supremo símbolo da religião da fertilidade é a Grande Mãe, uma figura primitiva de poder com sexo duplo. Muitas deusas-mães do mundo mediterrâneo foram indiscriminadamente fundidas no sincretismo do Império romano. Entre elas estão a egípcias Ísis, as cretenses e micênicas Gaia e Rea, a cipriota Afrodite, a frígia Cibele, a efésia Ártemis, a síria Dea, a persa Anaitis, a babilônia Ishtar, a fenícia Astarte, a cananéia Atargatis, a capadócia Mãe e as trácias Bendis e Cottyto. A Grande Mãe incorporava o gigantismo e a incognoscibilidade da natureza primeva. Descendia do período anterior à agricultura, quando a natureza parecia autocrática e caprichosa. A mulher e a natureza viviam em

misteriosa harmonia. O homem primitivo não via uma ligação necessária entre o coito e a concepção, uma vez que as relações sexuais geralmente precediam a menstruação. Mesmo hoje, a gravidez é imprevisível e leva meses para aparecer. A fertilidade feminina, seguindo suas próprias leis, inspirava respeito e medo.

Embora a mulher estivesse no centro do simbolismo primitivo, as mulheres de fato eram impotentes. Uma fantasia que obseda a literatura feminina é que houve outrora um matriarcado pacífico, derrubado pelos homens belicosos, fundadores da sociedade patriarcal. A idéia teve início com Bachofen, no século XIX, e foi adotada por Jane Harrison, o único erro da grande erudita. Nem um fiapo de prova apóia a existência do matriarcado em parte alguma do mundo, em qualquer época. Matriarcado, domínio político das mulheres, não deve ser confundido com matrilinearidade, transmissão passiva de autoridade ou propriedade pelo lado feminino. A hipótese do matriarcado, revivida pelo feminismo americano, continua a florescer fora da universidade.

A vida primitiva, longe de pacífica, era mergulhada na turbulência da natureza. A força superior do homem oferecia proteção às mulheres, sobretudo nas etapas finais, incapacitantes, da gravidez. A polaridade dos papéis sexuais provavelmente se deu desde cedo. Os homens vagavam e caçavam, enquanto as mulheres, em suas excursões de coleta, não se aventuravam mais longe do sítio do acampamento do que o podiam fazer levando seus bebês de peito. Havia nisso simples lógica, não injustiça. A ligação entre pai e filho foi um acontecimento posterior. Margaret Mead observa: "A paternidade humana é uma invenção social".² James Joyce diz: "A paternidade talvez seja uma ficção legal".³ A sociedade avançou quando se reconheceu a contribuição do homem à concepção. Os dois sexos beneficiaram-se com a consolidação e a estabilidade da família.

O mito do matriarcado talvez se tenha originado de nossa experiência universal de poder materno na infância. Todos nascemos de um colosso feminino. Erich Neumann chama o primeiro estágio de desenvolvimento psíquico de "matriarcal".⁴ Portanto, a passagem de cada um do quarto de criança para a sociedade é uma derrubada do matriarcado. Como história, a idéia de matriarcado é espúria, mas como metáfora, tem ressonâncias poéticas. É crucial para a interpretação dos sonhos e da arte, em que a mãe continua dominante. O matriarcado paira por trás de obras de arte como a *Vênus de Milo*, *Mona Lisa* e a *Mãe de Whistler*, que a imaginação popular tornou culturalmente arquetípicas. Examinaremos como o romantismo, como parte de seu movimento arcaizante, restaura o poder matriarcal da mãe, notadamente em Goethe, Wordsworth e Swinburne.

A autonomia da antiga deusa-mãe foi às vezes chamada de virgindade. Uma fertilidade virginal parece contraditória, mas sobrevive no Parto Virgem cristão. Todos os anos, Hera e Afrodite renovavam sua virgindade banhando-se numa fonte sagrada. A mesma dualidade aparece em Ártemis, cultuada tanto como virgem caçadora como padroeira do parto. A Grande Mãe é virgem porque independe de homens. É uma ditadora sexual, simbolicamente impenetrável. Os

homens são nulidades: Neumann fala em outra parte do “poder anônimo do agente fertilizante”.⁵ Assim, a sensual Grande Mãe de Joyce, Molly Bloom, ao ruminar sonolentemente sobre todos os homens de sua vida, refere-se apenas a “ele”, sugerindo sua casual intercambiabilidade. A Grande Mãe nem sequer precisava de um macho para fertilizá-la: a deusa egípcia Net dá à luz Ra por partenogênese, autofecundação.

A deusa-mãe dá vida, mas também tira. Diz Lucrécio: “A mãe universal é também a cova comum”.⁶ Ela é moralmente ambivalente, tão violenta quanto benévola. A saneada deusa pacifista promovida pelo feminismo é a simples projeção de um desejo. Da pré-história até o fim do Império romano, a Grande Mãe jamais perdeu seu barbarismo. É a face em eterna mutação da natureza ctônica, ora brava, ora sorridente. A Virgem medieval, descendente direta de Ísis, é uma Grande Mãe sem o terror ctônico. Perdeu as raízes na natureza, porque foi para combater a natureza pagã que o cristianismo surgiu.

O lado masculino da Grande Mãe muitas vezes se expressa em serpentes enroscadas em seu corpo e braços. Maria esmagando a serpente sob os pés lembra imagens pagãs em que deusa e serpente são uma só. A serpente habita o submundo ventral da mãe terra. É macho e fêmea, perfurando e estrangulando. Apuleio chama a deusa síria de *omnipotens et omniparens*, onipotente e omnípara.⁷ Energia e abundância em tão larga escala às vezes são esmagadoras e frias. A fluida serpente jamais será transformada em amiga.

A fecundidade animal da deusa era cruelmente dramatizada no ritual. Seus devotos praticavam castração, amputação de seios, autoflagelação ou talhos, e esquartejamento de animais. Esse extremismo na experiência sacrificial reproduz os terrores da natureza ctônica. Hoje, esse comportamento sobrevive apenas no sadomasoquismo sexual, universalmente rotulado de perverso. Eu acho o sadomasoquismo um fenômeno arcaizante, devolvendo a imaginação à adoração pagã da natureza. Lewis Farnell diz que a flagelação nos ritos da vegetação destinava-se a aumentar a fertilidade, ou, com mais freqüência, a “expulsar do corpo influências ou espíritos impuros, para que ele se tornasse o mais puro veículo de força divina”.⁸ Na Lupercália romana descrita em *Júlio César*, de Shakespeare, jovens correm nus pelas ruas e batem em matronas com correias de couro, para estimular a gravidez. Os recém-casados são bombardeados com arroz para afastar os maus espíritos e fertilizar a noiva. Os golpes assinalam um rito de passagem para a maturidade. O cavaleiro de joelhos é tocado no ombro pela espada de seu senhor. Na crisma católica, o adolescente ajoelhado é esbofetado pelo bispo. A jovem judia ortodoxa, na primeira menstruação, é esbofetada pela mãe. Em *Stover em Yale* (1911), o felizardo iniciado da Caveira é emboscado à noite e espancado nas costas. Os golpes são magia arcaica, marcas punitivas de eleição.

A castração nos cultos da mãe talvez imitasse a colheita das safras. Na castração, só se podiam usar instrumentos de pedra; bronze ou ferro eram proibidos, indicando as origens pré-históricas do costume. Edith Weigert-Vowinkel endossa a opinião de que os frígios tomaram a castração de empréstimo aos se-

mitas, que com o tempo a alteraram para a circuncisão, e de que o celibato dos padres é um substituto da castração.⁹ A tonsura que parece um halo dos monges católicos, como as cabeças raspadas dos sacerdotes de Ísis, é uma automutilação menor. Por meio da castração, o fiel subordinava-se à força vital feminina. O contato com a deusa era perigoso. Após fazer amor com Afrodite, Anquises acabou aleijado, e teve de ser carregado de Tróia em chamas por seu filho Enéias. A história de que ele foi punido por se gabar de sua conquista é provavelmente um acréscimo posterior. H. J. Rose diz da invalidez de Anquises: “O trabalho de fertilizar a Grande Mãe era tão exigente que exauria completamente a força do parceiro masculino, inferior, que em consequência, quando não morria, se tornava um eunuco”.¹⁰ A masculinidade é apagada por choques de poder feminino.

A autocastração era uma estrada de mão única para a personificação ritual. Nas religiões de mistério, que influenciaram o cristianismo, o fiel imitava e buscava união com seu deus. O sacerdote da Grande Mãe mudava de sexo para tornar-se ela. O transexualismo era a opção radical, o travestismo um pouco menos. Nas cerimônias em Siracusa, os homens eram iniciados com o manto roxo de Deméter. No México antigo, uma mulher representando a deusa era esfolada, e sua pele vestida por um sacerdote homem. O sacerdote eunuco da Grande Mãe era chamado de “ela”. Assim, depois que o Átis de Catulo se castra, o pronome passa do masculino para o feminino. Hoje, a etiqueta exige que nos refiramos ao travesti urbano como “ela”, mesmo quando em trajes masculinos.

A iluminação espiritual produz a feminização do homem. Diz Margaret Mead: “O padrão biológico mais complexo da fêmea tornou-se um modelo para o artista, o místico e o santo”.¹¹ Intuição ou percepção extra-sensorial é uma escuta feminina de vozes secretas nas coisas e além delas. Diz Farnell: “Muitos observadores antigos notam que as mulheres (e homens efeminados) eram especialmente inclinadas a ataques orgiásticos religiosos”.¹² Histeria significa “loucura do útero” (do grego *ustera*, útero). As mulheres eram sibilas e oráculos, sujeitas a visões proféticas. Heródoto fala dos *enaris* citas, profetas homens atacados de uma “doença feminina”, provavelmente impotência sexual.¹³ Esse fenômeno, chamado de xamanismo, migrou para a Ásia Central, no norte, e foi comunicado nas Américas do Norte e do Sul e na Polinésia. Frazer descreve as etapas de transformação sexual do xamã, que se assemelha aos dos nossos candidatos a cirurgia transexual. A vocação religiosa pode vir num sonho em que o homem é “possuído por um espírito feminino”. Ele adota voz, penteado e roupas de mulher, e por fim toma um marido.¹⁴ O xamã siberiano, que usa um caftã de mulher com grandes discos redondos costurados como seios femininos, é para Mircea Eliade um exemplo de “androginia ritual”, simbolizando a *coincidentia oppositorum*, ou conciliação dos opostos.¹⁵ Inspirado, o xamã entra em transe e cai inconsciente. Pode desaparecer, seja para voar por terras distantes ou para morrer e ser ressuscitado. O xamã é um protótipo arcaico do artista, que também cruza os sexos e domina o espaço e o tempo. Quantos transexuais modernos são xamãs reconhecidos? Talvez deversem pedir conselhos aos poetas, em vez de aos cirurgiões.

Tirésias, o xamã andrógino grego, é descrito como um velho de longa barba e seios femininos caídos. Em Homero, Circe diz a Odisseu que sua busca da pátria não pode ter êxito enquanto ele não descer ao submundo para consultar o vidente. É como se Tirésias, no submundo da memória racial, representasse uma plenitude de conhecimento emocional que funde os sexos. Foi-se o encanto masculino da *Ilíada*. Quando vemos pela primeira vez o herói da *Odisseia*, ele está chorando. As virtudes dominantes desse poema são percepção e resistência femininas, mais que ação agressiva. Em *Édipo rei*, de Sófocles, Tirésias e Édipo são iniciados involuntários numa misteriosa gama de experiências sexuais. No início, Tirésias tem a chave do mistério da praga e da perversão. Só ele conhece o segredo do romance familiar de Édipo, com suas inflamadas multiplicidades de identidade: Édipo é marido e filho, pai e irmão. No fim da peça, Édipo tornou-se literalmente Tirésias, um santo cego que paga o preço do conhecimento esotérico. Em *The waste land* [A terra inútil], T. S. Eliot, seguindo Apollinaire, faz de Tirésias testemunha e repositório das modernas misérias sexuais.

Como Tirésias virou andrógino? No monte Citéron (onde foi abandonado o bebê Édipo), ele tropeçou em duas serpentes que se acasalavam, pelo que foi punido sendo transformado em mulher. Sete anos depois, deu com a mesma cena e foi devolvido à condição de homem. A lenda confirma as terríveis consequências de ver alguma coisa proibida aos mortais. Assim, Actéon foi despedaçado por seus cães de caça por ver Ártemis no banho. Calímaco diz que Tirésias foi cegado por ver acidentalmente Atena no banho. Hesíodo diz: “Esse mesmo Tirésias foi escolhido por Zeus e Hera para decidir a questão de saber se o macho ou fêmea tem mais prazer no ato sexual. E ele disse: ‘De dez partes, o homem desfruta apenas uma; mas o senso da mulher desfruta as dez plenamente’. Por isso Hera zangou-se e cegou-o, mas Zeus deu-lhe o poder do vidente”.¹⁶ A parte mais antiga da história de Tirésias é o encontro com o casal de serpentes, um tema ctônico. O misterioso ou grotesco no mito é indício de extrema antiguidade. O tom cômico de gracejo da briga doméstica de Zeus e Hera assinala-a como um enfeite posterior. O encanto no mito é uma escapada do frio ctônico.

Adoto o nome “Tirésias” para uma categoria de andróginos, o homem nutridor ou mãe masculina. Ele pode ser encontrado em esculturas de deuses fluviiais clássicos, na poesia romântica (Wordsworth e Keats), e na moderna cultura popular (convidados de programas de entrevistas na televisão). Tomo mais um modelo do transexualismo profético grego, o oráculo de Delfos. Delfos, o lugar mais sagrado do antigo Mediterrâneo, era outrora dedicado a divindades femininas, como lembra a sacerdotisa na abertura das *Eumênides*, de Ésquilo. W. F. Jackson Knight afirma que “Delfos significa o órgão gerador feminino”.¹⁷ Descobriu-se que o delta simboliza o púbis feminino até mesmo em sociedades tão distantes como as da selva brasileira. O oráculo de Delfos era chamado de Pítia ou Pitonisa, nome tirado da gigantesca serpente Píton, morta pelo Apolo invasor. A lenda diz que o oráculo era enlouquecido por vapores que subiam

de uma fenda na terra, sob a qual estava a serpente ctônica em decomposição. Mas não se descobriu nenhuma fenda em Delfos.

O oráculo era a grande sacerdotisa de Apolo e falava por ele. Os peregrinos, eminentes e subalternos, chegavam a Delfos com perguntas e partiam com respostas crípticas. Foi ao voltar de Delfos que Édipo se chocou com seu pai na encruzilhada — um lugar, nas terras de pastagem gregas, que permanece sem mudança após 3 mil anos de sinistra lenda. O oráculo profetizante foi o instrumento do deus da poesia, uma lira na qual ele tocava. E. R. Dodds declara: “A Pítia tornou-se *entheus*, *plena deo*: o deus entrou nela e usou os órgãos vocais dela como se fossem seus, exatamente como faz o chamado ‘controle’ na moderna mediunidade espírita; é por isso que as falas de Apolo são sempre ditas na primeira pessoa, jamais na terceira”.¹⁸ Isso se assemelha ao ventriloquismo que Frazer atribui aos xamãs em transe. Michelangelo usa a metáfora délfica num madrigal em que compara uma virago renascentista, a intelectual e poeta Vittoria Colonna, ao oráculo: “Um homem numa mulher, na verdade um deus, fala pela sua boca”. O oráculo de Delfos é uma mulher tomada pelo espírito de um homem. Ela sofre usurpação de identidade, como as transformações sexuais mentais dos grandes dramaturgos e romancistas. Designo como “Pitoni-sa” outra categoria de andrógino, do qual meu melhor exemplo será a sibilina atriz Gracie Allen.

A Grande Mãe é a imagem mestra da qual se dividem subformas delegadas de horrores femininos, como a Górgona e a Fúria. A *vagina dentata* literaliza a ansiedade sexual desses mitos. Na versão dos índios americanos, diz Neumann, “um peixe carnívoro habita a vagina da Mãe Terrível; herói é o homem que vence a Mãe Terrível, quebra os dentes de sua vagina, e com isso a transforma numa mulher”.¹⁹ A vagina dentada não é ilusão sexista. Todo pênis é engolido por toda vagina, do mesmo modo como a humanidade, masculina e feminina, é devorada pela mãe natureza. A vagina dentada é parte da revivescência romântica do mito pagão. Está presente subliminarmente no poço de Poe, voraz, abissal e úmido, varrido pela foice. Aparece abertamente na bíblia do decadentismo francês *A rebours* [Às avessas], de Huysmans (1884), em que um sonhador é magneticamente atraído para as coxas abertas da mãe natureza, as “sangrentas profundezas” de uma flor carnívora cercada de “lâminas de espadas”.²⁰

A Górgona grega é uma espécie de vagina dentada. Na arte arcaica, é uma cabeça sorridente, de barba, presas, a língua esticada. Tem serpentes nos cabelos e em torno da cintura. Corre em forma de suástica, um símbolo de vitalidade primitiva. Sua barba, uma virilização pós-menopausa, reaparece nas bruxas de *Macbeth*. Ela parece uma máscara feita de abóbora ou uma caveira, a espectral face noturna da mãe natureza. O *gorgoneion*, ou “cabeça de medo sem corpo” antedata de muitos séculos a Górgona com corpo de mulher.²¹ A lenda de Perseu obscurece um protótipo antigo: o herói toma um troféu que não pode ser decepado ou assassinado.



1. Perseu cortando a cabeça da Medusa, da *mêtopa* do templo C em Selinus, na Sicília, c. 550-40 a.C.

Homens, jamais mulheres, transformam-se em pedra quando contemplam a Medusa. Freud interpreta isso como o “terror da castração” que os meninos sentem ao vislumbrarem o órgão genital feminino.²² Richard Tristman acha o mecanismo do olhar fixo envolvido no consumo masculino de pornografia um escrutínio ou busca compulsivos do pênis feminino ausente. O fato de que o órgão genital feminino se assemelha a uma ferida é evidente em termos de gíria como “talho”, “racha”. Huysmans chama a flor genital de “hedionda chaga na carne”. Flor, boca, chaga: a Górgona é uma imagem invertida da Rosa Mística de Maria. A chaga genital da mulher é um sulco na terra feminina. A serpentina Medusa é o matagal espinhento da incansável fertilidade da natureza.

O nome da Górgona vem do adjetivo *gorgos*, “terrível, pavoroso, feroz”. *Gorgopos*, “olhos ferozes, terríveis”, é um epíteto de Atena, que usa a cabeça da Górgona no peito e no escudo, um presente de Perseu, um amuleto para afastar os maus espíritos, como o olho gigantesco pintado nas proas dos navios antigos. Jackson Knight diz do *gorgoneion*: “Ocorre em escudos, nas testeiras de cavalos de guerra e em portas de fornos, onde se destina a afastar más influências do pão”.²³ Jane Harrison compara a cabeça da Górgona às máscaras rituais primitivas: “São agentes naturais de uma religião de medo e ‘libertação’ [...] A função dessas máscaras é permanentemente ‘fazer uma careta’, *contra* nós se estamos cometendo um erro, quebrando a palavra, roubando o vizinho, enfrentando-o em combate; a nosso *favor* se estamos agindo bem”.²⁴ Os amuletos apotropáicos são comuns na Itália, onde ainda é forte a crença no olho ruim. Mãos douradas ou cornos vermelhos pendem de pescoços e são pendurados nas cozinhas, junto a réstias de alho, para repelir os vampiros. O Mediterrâneo jamais perdeu seu cultismo ctônico.

Eu uso o *gorgoneion* apotropáico principalmente de duas maneiras. Arte e religião vêm da mesma parte da mente. Os símbolos dos grandes cultos transferem-se suavemente para a experiência artística. Os artistas solitários ou muitíssimo originais muitas vezes fazem arte apotropáica. A *Mona Lisa*, por exemplo, parece ter agido como um *apotropaion* para Da Vinci, que recusou desfazer-se dela até sua morte na corte do rei francês (daí sua presença no Louvre). A ambígua *Mona Lisa*, presidindo sobre sua paisagem desolada, é um *gorgoneion*, uma hierarca de olhos fitos da cruel natureza.

Um segundo *apotropaion*: o denso estilo modernista de Joyce. Ele tem só um tema — a Irlanda. Sua literatura é ao mesmo tempo protesto contra uma intolerável dependência espiritual e, ironicamente, uma imortalização do poder que o prende. A Irlanda é uma Górgona, nas palavras de Joyce “a Mãe Leitoa que come os filhos”. Knight compara o desenho sinuoso e labiríntico das casas gregas aos amuletos de “fio embaraçado” nos portais das casas britânicas: “Os desenhos embaraçados destinam-se a embaraçar os intrusos, como a embaraçada realidade de uma construção labiríntica nos arredores de um forte ajuda muito a embaraçar os atacantes”.²⁵ A linguagem como um labirinto: a agressiva impenetrabilidade de Joyce é o símbolo de feitiçaria da “religião de medo e ‘libertação’ ” de Jane Harrison. Examinaremos depois o criador do primeiro estilo moderno impenetrável, Henry James. Ali, fechamos o círculo, voltando à Grande Mãe, pois minha teoria é de que o estilo decadente das últimas obras de James é o pesado travestismo ritual do sacerdote eunuco da deusa-mãe.

Meu terceiro *apotropaion*: *To the lighthouse* [Passeio ao farol], de Virginia Woolf, o romance como dança de espectros, invocação e exorcismo. Do diário de Virginia:

Aniversário de papai. Ele faria 96, 96 anos, é, hoje; e podia ter 96, como outras pessoas que conhecemos: mas misericordiosamente não fez. A vida dele teria encerrado inteiramente a minha. Que teria acontecido? Sem escrever, sem livros — inconcebível.

Eu pensava nele e em mamãe todo dia; mas a escrita do *Lighthouse* afastou-os de minha mente. E agora ele volta às vezes, mas de um modo diferente. (Creio que isso é verdade — que eu estava obcecada com os dois, de uma maneira doentia; e escrever sobre eles foi um ato necessário.)²⁶

O *apotropaion* impede a invasão dos mortos. Lembremos que o fantasma da mãe de Odisseu está sedento de sangue. Sem sentimentalismo, Virginia não deseja mais longos anos para seu pai. A disputa pela vida é uma sadiana luta de poder. *To the lighthouse* está cheio de *imagenes*, máscaras ancestrais. Os romanos as punham no átrio, para mantê-las fora do quarto de dormir. Como romance familiar, *To the lighthouse* é o *gorgoneion* na porta do fogão, que deve ser fechada para tornar um quarto nosso. O romance tem outro modelo espiritual: a *heuresis* eleusina ou “reencontro” de Perséfone por Deméter. Em *To the lighthouse*, mãe e filha se reúnem, mas só para dizer adeus.

Agora meu outro grande uso do *gorgoneion*. A feia Górgona de olhos fixos é o *olho daimônico*. É o olho animal paralisante da natureza ctônica, o olho reluzente, mesmerizante dos vampiros e das sedutoras. A Górgona de presas é o *olho que come*. Em outras palavras, o olho ainda está preso à biologia. Tem fome. Mostrarei que o Ocidente inventou um novo olho, contemplativo, conceitual, o olho da arte. Nasceu no Egito. É o disco solar apolíneo, iluminador e idealizador. A Górgona é um olho da noite, Apolo o do dia. Sustentarei que a origem do apolíneo grego está no Egito. As idéias gregas são criaturas do formalismo egípcio. Não é verdade que o Egito não teve idéias. Existem, eu já disse, idéias nas imagens. As imagens egípcias formaram a imaginação ocidental. O Egito liberou e divinizou o olho humano. O olho apolíneo é a grande vitória do cérebro sobre a sangrenta boca aberta da mãe natureza.

Só a Esfinge é tão simbolicamente rica quanto a Górgona. Existem esfinges masculinas benignas no Egito, mas a famosa é feminina, nascida do incesto da meia serpente Équidna com seu filho cão Ortro. A Esfinge tem cabeça e colo de mulher, asas de grifo, e garras e traseiro de leão. Seu nome quer dizer “estranguladora” (do grego *sphiggo*, “estrangular”). O enigma com o qual ela derrota todos os homens, menos Édipo, é o incaptável mistério da natureza, que derrotará Édipo mesmo assim. A Górgona governa o olho, enquanto a Esfinge governa as palavras. Ela as governa detendo-as, natimortas, na garganta. Os poetas apelam às musas para que afastem a Esfinge. Em *Christabel*, de Coleridge, uma das grandes histórias de horror do romantismo, fundem-se Musa e Esfinge, mudando o sexo do poeta e fazendo-o mudo. Nascer é dar a primeira respirada. Mas a Esfinge da natureza nos esgana no útero.

Outras subformas da Grande Mãe aglutinam-se em grupos. As Fúrias ou Erínias são vingadoras. Sem forma fixa em Homero, adquirem uma pela primeira vez na *Oréstia*. Hesíodo diz que as Fúrias surgiram de gotas de sangue caídas na terra após a castração de Urano por seu filho Cronos. São cruéis emanações ctônicas do solo. O tema das gotas seminais volta a aparecer no nascimento de Pégaso, de gotas de sangue da cabeça decepada da Medusa — suge-

rindo a meia masculinidade da Górgona. Nos primeiros rituais, cortavam-se gargantas ou derramava-se diretamente sangue nos campos para estimular a fertilidade da terra. As feias e bárbaras Fúrias são primas carnavais de Afrodite, que vem de outra aspersão seminal, da espuma lançada pelos órgãos castrados de Urano ao baterem no mar. É sua chegada à praia, numa conveniente concha, que Botticelli pinta em *O nascimento de Vênus*. Afrodite é portanto uma Fúria lavada de suas origens ctônicas. Ésquilo dá às Fúrias um fleuma canino: seus olhos pingam pus. São o olho daimônico como ferida aberta, o útero impactado e em decomposição da natureza.

As Hárpias são servas das Fúrias. São as “agarradoras” (de *harpazo*, “agarrar”), piratas aéreas, conspurcando os homens com seus excrementos. Representam o aspecto da femalidade que agarra e mata para libertar-se. A força arquetípica da grande saga de natureza maligna de Alfred Hitchcock, *Os pássaros* (*The birds*, 1963), vem de sua reativação do mito da Hárpia, mostrada ao mesmo tempo como pássaro e mulher. As Keres assemelham-se às Hárpias como portadoras femininas de doença e poluição. São vagas intrusas vindas do submundo. A arte e a literatura gregas jamais cristalizaram uma forma e uma história para elas, por isso permanecem vagas. As sereias, por outro lado, se deram bem na farra erótica. São criaturas de cemitério, que aparecem na arte arcaica em grande parte como as Hárpias, pássaros com cabeça de mulher e barba de homem. As sereias de Homero são cantoras gêmeas que atraem os marinheiros à destruição nas rochas: “Ficam lá sentadas, num campo com pilhas de esqueletos mofados de homens, cuja pele murcha ainda pende dos ossos”.²⁷ As sereias são um triunfo da matéria. A trajetória espiritual do homem acaba no monturo de seu próprio corpo nascido de mãe.

Alguns monstros femininos passaram do plural para o singular. Lamia, um súcubo bissexual grego e romano que raptava crianças para beber-lhes o sangue, fora outrora uma entre muitas, como a matadora de crianças Mormó. Joseph Fontenrose chama as Lamias de “*phasmata* que brotavam da terra em bosques e vales estreitos”, enquanto as Mormós eram “*daimones* errantes”.²⁸ Geló, outra raptora de crianças, continua fazendo parte da superstição grega ainda hoje. A vampira Êmpusa, de tocaia na noite, devorava sua presa após o ato sexual. Esses exemplos surpreendem o mito na metade do percurso. Assombrações e duendes, que correm em bandos nas trevas primitivas, começam a emergir como personalidades. Mas precisam ser condensados e refinados pela imaginação popular ou por um grande poeta.

Circe deve tudo a Homero. Feiticeira italiana que vivia entre porcos, foi deslumbrantemente realçada com glamour cinematográfico. Senhorialmente, em sua fria casa de pedra, Circe agita sua vara fálica sobre as vítimas masculinas, que grunhem no chiqueiro da infância. Ela é a prisão do sexo, um túmulo num matagal. A correspondente hebraica de Circe é Lilith, primeira esposa de Adão, cujo nome quer dizer “da noite”. Harold Bloom diz que Lilith, originalmente um feminino demônio do vento babilônio, buscava ascendência no ato sexual: “A visão que os homens chamam de Lilith é formada basicamente pela ansieda-

de deles com o que vêem como a beleza do corpo da mulher, uma beleza que julgam ser, ao mesmo tempo, muito maior e muito menor que a deles próprios”.²⁹ Como Afrodite, Circe e Lilith são o feio tornado belo. A bruxa medusina da natureza põe sua máscara mágica no salão da arte.

Sexualmente dominada por Odisseu, Circe adverte-o sobre perigos futuros. A descrição que faz de Cila tem sabor, pois Cila é seu alter ego ao ar livre, um monstro dos penhascos, com doze pés, seis cabeças e triplas fileiras de dentes, que tira os marinheiros dos barcos. Como a Hárpia, é uma agarradora, um abocanhante apetite feminino. A companheira de Cila, Caríbdis, é sua imagem de cabeça para baixo. Sugando e expelindo três vezes por dia, o redemoínho assassino é o vórtice uterino da mãe natureza. É provavelmente dentro de Caríbdis que o herói de Poe afunda em *Descent into the maelström* [Uma descida no maelström]. A Circe de Ovídio decepa as pernas de Cila e cinge sua cintura com um bando de cães raivosos, de “bocas escancaradas”.³⁰ Cila torna-se uma *vagina dentata* ou loba sexual. Nas portas do Inferno, no *Paraíso perdido* de Milton, ela é Sin [Pecado], o torso de uma bela mulher que termina numa serpente escamada, com um ferrão de escorpião. Tem a cintura cercada de mastins diabólicos, que se abrigam em seu útero. Os cães são insaciáveis, desejos ulcerantes, como o peixe indígena devorador de homens. A desilusão sexual leva a Cila e Caríbdis. O rei Lear, deixando cair a barba branca sobre sua filha bruxa Goneril, vê a mulher como tendo flanco de animal, um fedorento “poço de enxofre”, a sugar homens para o Inferno (iv.vi.97-135). Atração é repulsão; necessidade, servidão.

O principal discípulo da Grande Mãe é seu filho e amante, o deus agonizante da religião de mistério do Oriente Próximo. Neumann diz de Átis, Adonis, Tâmuz e Osíris: “Eles são amados, assassinados, enterrados e pranteados por ela, e depois renascem através dela”. A masculinidade é apenas uma sombra posta a rodar no eterno ciclo da mãe natureza. Os deuses meninos são “consortes fálicos da Grande Mãe, zangões que servem à abelha-mestra e são mortos assim que cumpriam seu dever de fecundação”. O amor de mãe sufoca o que abraça. Os deuses agonizantes são “flores delicadas, simbolizadas nos mitos como anênomas, narcisos, jacintos ou violetas”.

Os jovens, que personificam a primavera, pertencem à Grande Mãe. São seus escravos, suas propriedades, porque são os filhos que ela teve. Conseqüentemente, os ministros e sacerdotes escolhidos da Deusa-Mãe são eunucos [...] Para ela, amar, morrer e ser emasculado é a mesma coisa.³¹

A masculinidade flui da Grande Mãe como um aspecto dela própria, e é chamada e cancelada por ela à vontade. O filho dela é um servo de seu culto. Não há como ir além dela. A maternidade envolve a existência.

A mais brilhante percepção de *The golden bough* [O ramo de ouro], abafada pela prudência, é a analogia que Frazer estabelece entre Jesus e os deuses agonizantes. O ritual cristão de morte e redenção é uma sobrevivência das religiões de mistério pagãs. Diz Frazer: “O tipo, criado por artistas gregos, da deu-

sa dolorosa com o amante morrendo em seus braços, assemelha-se e pode ter sido o modelo da *Pietà* da arte cristã”.³² Os primeiros Cristos cristãos e bizantinos eram viris, mas assim que a Igreja se estabeleceu em Roma, o paganismo romano residual tomou conta. Cristo recaiu no Adonis. A *Pietà* de Michelangelo é uma das obras de arte mais populares do mundo em parte por sua evocação da arquetípica relação com a mãe. Maria, com seu rosto de virgem imaculada, é a deusa-mãe sempre jovem e sempre virgem. Jesus é admiravelmente epiceno, com mãos aristocráticas e pés de mórbida delicadeza. O agonizante deus andrógino de Michelangelo funde sexo e religião à maneira pagã. Chorando em seus mantos opressivos, Maria admira a beleza sensual do filho que ela fez. Os vítreos membros escorregando para baixo no colo dela, Adonis afunda de volta à terra, a força esgotada pela mãe imortal e a ela devolvida.

Freud diz: “É destino de todos nós, talvez, dirigir nosso primeiro impulso sexual para nossa mãe”.³³ O incesto está no início de toda biografia e cosmogonia. O homem que encontrou sua verdadeira esposa, encontrou sua mãe. O domínio masculino no casamento é uma ilusão social, alimentada por mulheres que exortam suas criações a brincar de andar. No núcleo emocional de todo casamento há uma *pietà* de mãe e filho. Vou encontrar vestígios do incesto arcaico dos cultos da mãe em Poe, James, e em *De repente no último verão* (*Suddenly last summer*), de Tennessee Williams, onde uma mãe rainha, reinando sobre um brutal jardim primevo, dá em casamento seu filho esteta e homossexual, o qual é ritualmente assassinado e pranteado. O dinamismo feminino é a lei da natureza. A terra desposa a si mesma.

O paganismo residual da cultura ocidental desabrocha plenamente no moderno mundo dos espetáculos. Um fenômeno curioso, de mais de cinquenta anos, é o culto entre homossexuais masculinos de superestrelas femininas. Não há gosto equivalente entre as lésbicas, que como grupo, nos Estados Unidos, parecem mais interessadas em *softball* do que em arte e artifício. A superestrela feminina é uma deusa, uma mãe-pai universal. As paródias de cabaré dos transformistas femininos descobrem infalivelmente a androginia nas grandes estrelas. Mae West, Marlene Dietrich, Bette Davis, Eartha Kitt, Carol Channing, Barbra Streisand, Diana Ross, Joan Collins, Joan Rivers: todas são fêmeas auto-exaltantes dotadas de fria vontade masculina, com sutis ambigüidades sexuais nos modos e aparência. Judy Garland provocava histeria coletiva entre homens homossexuais. Artigos de imprensa falam em gritos estranhos, invasões em massa do palco, chuvas torrenciais de buquês de flores. Ritos orgiásticos de eunucos diante do santuário da deusa. Fotos mostram homens fazendo entradas sensacionais, em brilhantes trajes de Judy Garland, como os travestis devotos da antiga Grande Mãe. Esses espetáculos tornaram-se mais raros nos anos 70, quando os homossexuais americanos tornaram-se *machos*. Mas pressinto um retorno à sensibilidade imaginativa entre os mais jovens. O cultismo ainda viceja entre os fãs homossexuais de ópera, cuja suprema diva foi a tempestuosa Maria Callas. Interpreto esse fenômeno, como a pornografia e a perversão, como outros indícios da tendência masculina à conceitualização sexual, para mim uma faculdade biológica nas raízes

da arte. Um resultado da doença que tira tantas vidas é que os homossexuais foram involuntariamente recasados com sua identidade xamanística, fatal, sacrificial, marginal. Extrair idéias sexuais da realidade, como eles fizeram em seu culto febril da estrela feminina, é mais proveitoso para a cultura do que pôr tais idéias em ação no bar ou no quarto. A arte progride pelas automutilações do artista. Quanto mais negativa a experiência homossexual, mais pertence à arte.

Nossa primeira mostra de arte ocidental é a chamada Vênus de Willendorf, uma minúscula estatueta (11,5 cm) da Idade da Pedra, encontrada na Áustria (fig. 2). Nela, vemos todas as estranhas leis do primitivo culto da terra. A mulher é ídolo e objeto, deusa e prisioneira. Está sepultada na massa volumosa de seu corpo fecundo.

A Vênus de Willendorf tem um nome cômico, pois é desprovida de beleza, por quaisquer padrões. Mas a beleza ainda não surgiu como um critério para a arte. Na Idade da Pedra, arte é magia, uma criação ritual do que se deseja. As pinturas nas cavernas não se destinavam a ser vistas. A beleza delas para nós é incidental. Bisontes e renas cobrem as paredes, seguindo cristas e sulcos na rocha. A arte era invocação, um convite: mãe natureza, faça com que os rebanhos voltem, para que o homem coma. As cavernas eram as entranhas das deusas, e a arte era uma escrita sexual, um emprenhamento. Tinha ritmo e vitalidade, mas não status visual. A Vênus de Willendorf, uma imagem de culto meio modelada numa pedra bruta, não é bonita porque a arte ainda não descobrira sua relação com o olho. A gordura da imagem é um símbolo de abundância numa era de fome. Ela é a demasia da natureza, que o homem anseia por dirigir para sua salvação.

A Vênus de Willendorf traz consigo a sua caverna. É cega, mascarada. As cordas de cabelos que parecem fileiras de milho aguardam a invenção da agricultura. Ela tem uma testa enrugada. A ausência de rosto é a impessoalidade do sexo e da religião primitivos. Ainda não há psicologia nem identidade, porque não há sociedade, coesão. Os homens atemorizam-se e correm diante da explosão dos elementos. A Vênus de Willendorf não tem olhos porque a natureza pode ser vista, mas não conhecida. É distante mesmo quando mata e cria. A estatueta, tão transbordante e protuberante, é ritualmente invisível. Ela sufoca o olho. É a nuvem da noite arcaica.

Volumosa, bulbosa, borbulhante. A Vênus de Willendorf, curvada sobre a própria barriga, cuida do caldeirão da natureza. Ela choca, em todos os sentidos.* É galinha, ninho, ovo. No latim, *mater* e *materia*, “mãe” e “matéria”, estão etimologicamente relacionadas. A Vênus de Willendorf é a mãe natureza como treva primeva, supurando formas infantis. É fêmea, mas não feminina. É túmida de força primal, inchada de grandes esperanças. Não tem pés. Colocada de pé, cairia. A mulher é imóvel, sobrecarregada com seus montes incha-

(*) No original, *She broods*, que tanto pode ser “ela choca” quanto “ela medita”. (N. T.)

2. Vênus de Willendorf,
c. 30 000 a.C.



dos de seios, barriga e nádegas. Como a Vênus de Milo, a Vênus de Willendorf não tem braços. São barbatanas achatadas riscadas na pedra, não evoluídas, inúteis. Não tem polegares, e portanto nem ferramentas. Ao contrário do homem, não pode vagar nem construir. É uma montanha que pode ser galgada, mas jamais mover-se.

Vênus é uma solipsista, uma contempladora do próprio umbigo. A femalidade é auto-referente e auto-replicante. Delfos era chamado de *omphalos*, "umbigo", do mundo, assinalado por uma pedra sagrada informe. Um meteorito negro, uma imagem primitiva de Cibele, foi levada da Frígia para Roma, a fim de salvar a cidade na última Guerra Púnica. O Paládio, uma imagem de Atena enviada por Zeus e da qual dependia o destino de Tróia, era provavelmente um meteorito desses. Hoje, a Caaba, o santuário interno da Grande Mesquita de Meca, contém um meteorito, ou Pedra Negra, como a mais sagrada relíquia do islamismo. A Vênus de Willendorf é uma espécie de meteorito, um objeto estranho encontrado, nodoso e místico. A pedra-*omphalos* délfica era cone, útero e colméia. A cabeça coberta de tranças da Vênus de Willendorf parece uma colméia, prefigurando as provocativas colméias das perucas da corte francesa e

as torres praefrentex cobertas de laquê dos anos 60. Vênus zumbe para si mesma, rainha por todos os dias, mulher para todas as épocas. Dorme. É hibernação e colheita, a roda do ano a girar. A Vênus em forma de ovo pensa em círculos. Mente sob matéria.

O sexo, já disse, é uma descida aos reinos inferiores, um afundar diário do culto do céu para o culto da terra. É abdominal, abominável, daimônico. A Vênus de Willendorf está descendo, desaparecendo em seu próprio labirinto. É um tubérculo, desenterrado de um bolsão de terra. Kenneth Clark divide os nus femininos em Afrodites Vegetal e Cristalina. Inerte e comungando consigo mesma, a Vênus de Willendorf representa o obstáculo da natureza sexual e vegetal. É no seu santuário que rezamos no sexo oral. Nas entranhas da mãe terra, sentimos mas não pensamos nem vemos. A Vênus reduz-se ao duplo delta público, os joelhos fechados e travados no agudo ângulo pélvico da mulher grávida de vastos quadris, que a impedem de correr com facilidade. O bamboleio feminino é o andar de pato de nossa rebolante Willendorf, que nada no rio subterrâneo da natureza líquida. Sexo é sondagem, encanamento, secreções, esguichos. A Vênus é sonolenta e sondadora, ouvindo o movimento em sua bolsa de água.

Faz a Vênus de Willendorf justiça à experiência feminina? Sim. A mulher está presa em seu corpo ondulante, aguado. Tem de ouvir e aprender com uma coisa que está além e no entanto dentro dela. A Vênus de Willendorf, cega, sem língua, sem cérebro, sem braços, joelhos dobrados, parece um modelo deprimente de seu sexo. Mas a mulher é deprimida, oprimida, pela gravidade da terra, que nos chama de volta a seu seio. Veremos esse maligno magnetismo em ação em Michelangelo, um de seus maiores temas e obsessões. No Ocidente, a arte é um aparamento dos excessos da natureza. A arte ocidental estabelece definições. Isto é, traça linhas. É este o âmago do apolinismo. Não há retas na Vênus de Willendorf, só curvas e círculos. Ela é a ausência de formas da natureza. Está atolada no pântano miasmático que identifico com Dioniso. A vida sempre começa e termina em sordidez. A Vênus de Willendorf, curvada, desleixada, suja, está no cio, no útero-túmulo da mãe natureza. Nunca mandes perguntar por quem dobra a bela. Ela dobra por ti.*

Como começou a beleza? O culto da terra, suprimindo o olho, encerra o homem na barriga das mãos. Não existe, já insisti, nada de belo na natureza. A natureza é força primitiva, rude e turbulenta. A beleza é nossa arma contra ela; com ela fazemos objetos, dando-lhes limites, simetria, proporção. A beleza detém e paralisa o fluxo derretido da natureza.

A beleza foi criada por homens que atuavam em conjunto. Aldeias, fortes, cidades espalharam-se pelo Oriente Próximo após a fundação de Jericó (c. 8000

(*) Trocadilho com um texto de John Donne que Ernest Hemingway usou como título de um de seus romances, *For whom the bell tolls* [Por quem os sinhos dobram], em que a palavra *bells* (sinos) foi substituída por *belle* (bela, beldade). (N. T.)

a.C.), primeira povoação conhecida do mundo. Mas só depois do Egito a arte rompeu com sua escravidão à natureza. A grande arte não é utilitária. Quer dizer, o objeto de arte, embora mantendo seu ritualismo, não é mais um instrumento de alguma outra coisa. A beleza é a licença do objeto de arte para viver. O objeto existe por si próprio, como um deus. Nós o conhecemos pela vista. A beleza é nossa fuga do escuro invólucro de carne que nos aprisiona.

O Egito, ao criar um Estado, criou a beleza. O reino de Quéfren (c. 2565 a.C.) deu à arte egípcia seu estilo supremo, uma tradição que iria durar até a época de Cristo (fig. 3). O faraó era o Estado. A concentração do poder num só homem, um deus vivo, foi um grande avanço cultural. O surgimento de um rei entre chefes tribais em luta é sempre um passo à frente na história, como na era medieval, com seus briguentos barões. O comércio, a tecnologia e as artes beneficiam-se quando o nacionalismo supera o provincianismo. O Egito, primeiro regime totalitário, transformou em mística o governo de um homem. E nessa mística estava o nascimento do olho ocidental.

Um rei, governando sozinho, é a cabeça do Estado, como o povo é o corpo. O faraó é um olho sábio, que nunca pisca. Ele unifica os muitos dispersos. A unificação do Alto e do Baixo Egito, uma vitória geográfica, foi a primeira experiência de concentração, condensação e conceitualização do homem. Surgem a ordem social e a *idéia* de ordem social. O Egito é o primeiro namoro da história com a hierarquia. O faraó, elevado e sublime, contemplava o panorama da vida. Seu olho era o disco do sol no ápice da pirâmide social. Ele tinha *perspectiva*, uma linha de visão apolínea. O Egito inventou a magia da *imagem*. A mística do reinado tinha de ser projetada por milhares de quilômetros a fim de manter unida a nação. Conceitualização e projeção: no Egito se forja a linha formalista apolínea, que terminará no cinema moderno, gênero mestre de nosso século. O Egito inventou o glamour, a beleza como poder e o poder como beleza. Os aristocratas egípcios foram os primeiros *beautiful people*. Hierarquia e erotismo fundiram-se no Egito, formando uma unidade pagã que o Ocidente jamais derubou. O eros das ordens hierárquicas, distintas mas mutuamente invasoras, é uma das mais características perversões do Ocidente, mais tarde intensificada pelo tabu cristão imposto ao sexo. O Egito torna divinos a personalidade e a história. Essa idéia, entrando na Europa via Grécia, continua a ser a principal distinção entre as culturas ocidental e oriental.

Uma linha negra numa página branca. O Nilo, cortando o deserto, foi a primeira linha reta na cultura ocidental. O Egito descobriu a linearidade, uma fállica trilha da mente penetrando os enredamentos da natureza. As trinta dinastias reais do Egito foram o rio caudaloso da história. O antigo Egito era uma estreita faixa de terra cultivada, de cerca de oito quilômetros de largura e cem de comprimento. Uma geografia separatista produziu uma política e uma estética separatistas. No auge do Antigo Império, o poder faraônico criou a pirâmide, um projeto mamútico de linhas convergentes. Em Gizé há restos da estrada calçada elevada que ia do Nilo, passando pela Grande Esfinge, até a pirâmide de Quéfren. As estradas calçadas, para equipes de construção ou procissões,



3. Quéfren, do complexo de pirâmides em Gizé, c. 2500 a.C.

foram vias expressas para a história. A linearidade egípcia cortou o nó da natureza; era o olho lançado a uma grande distância à frente.

A forma de arte masculina da construção começa no Egito. Houve obras públicas antes, como nas decantadas muralhas de Jericó, mas não alimentavam o olho. No Egito, a construção é geometria masculina, uma glorificação do visível. A primeira clareza de forma inteligível surge no Egito, a base do apolinismo grego na arte e no pensamento. O Egito descobre a arquitetura quadrangular, uma rígida grade estendida sobre os ovais derretidos da mãe natureza. A ordem social torna-se uma estética visível, contrapondo-se às invisibilidades cômicas da natureza. A construção faraônica é a perfeição da matéria na arte. O poder político fascista, grandioso e autodivinizante, cria a superestrutura hierárquica, categórica, da mente ocidental. As pirâmides são montanhas do homem para rivalizar com a natureza, escadas que levam ao sol do culto do céu. Colossalismo, monumentalidade. A figura humana ideal no Egito é uma coluna, um elemento de arquitetura e geometria. O gigantismo da natureza procriadora foi masculinizada e endurecida. O Egito tem poucas florestas, mas montes de pedras. A pedra dá uma arte de permanência. O corpo é um obelisco, quadrado, fálico, apontado para o céu, uma linha apolínea desafiando o tempo e a transformação orgânica.

A arte egípcia é glíptica, quer dizer, esculpida ou gravada. Baseia-se na linha incisa, que identifico como o elemento apolíneo na cultura ocidental. A pedra é a natureza obstinada, irregenerada. A linha incisa é o traço riscado entre a natureza e a cultura. É o autógrafo de aço da vontade ocidental. Encontraremos o definido contorno apolíneo tanto na psicologia como na arte. A personalidade ocidental é dura, impermeável, obstinada. Spengler diz que “o brilhante *polimento* da pedra na arte egípcia” faz o olho “deslizar” pela superfície da estátua.³⁴ O ego blindado do Ocidente começa nas reluzentes idealizações da pedra dos faraós do Antigo Império, *objets d'art e objets de culte*. A estátua de diorito verde de Quéfren no trono, em Gizé, é uma obra-prima de lisa e brilhante conclusividade apolínea. A dureza de sua superfície repele o olho. Essa dureza masculina é uma abolição da inferioridade feminina. Não há cálidos espaços uterinos na aristocrática arte egípcia. O corpo é uma vara de imobilizada vontade apolínea. O chapado da pintura de parede e do relevo egípcios serve à mesma função, varrer as trevas interiores da mulher. Cada ângulo do corpo é seco, limpo e ensolarado. Os seios maternos caídos, tipo Willendorf, em geral aparecem apenas, muito curiosamente, em divindades da fertilidade masculinas como Hapi, o deus do Nilo. O Egito é o primeiro a glamourizar os seios pequenos. O seio é mais um adorno primaveril do que uma borrachuda bolsa de leite, mais contorno que volume: o Egito apolíneo fez a primeira passagem de valor da femalidade para a feminilidade, uma avançada forma de arte erótica.

A internalidade cômica, como veremos, foi projetada sobre o mundo dos mortos. Mas o Egito também traduziu o espaço interior em termos inteiramente sociais. O Egito inventou a decoração de interiores, a vida civilizada; extraiu be-

leza da vida social. Os egípcios foram os primeiros estetas. O esteta não necessariamente se veste bem ou coleciona obras de arte: esteta é aquele que *vive pelo olho*. Os egípcios tinham “gosto”. Gosto é discriminação, julgamento, connoisseurismo apolíneos; é a lógica visível dos objetos. Arnold Hauser diz do Médio Império: “As formas rigidamente cerimoniais da arte da corte são absolutamente novas e aqui ganham destaque pela primeira vez na história da cultura humana”.³⁵ Os egípcios viviam pela cerimônia; ritualizaram a vida social. A casa aristocrática era um templo arejado, repleto de harmonia e graça; as artes menores tinham um desenho de qualidade sem paralelo. Ourivesaria, maquilagem, roupas, cadeiras, mesas, gabinetes: desde o momento em que o estilo egípcio foi redescoberto pelos invasores de Napoleão, tem feito furor na Europa e nos Estados Unidos, influenciando a moda, os móveis, as lápides, e até produzindo o Monumento a Washington. Os artefatos de outras culturas do Oriente Próximo — a lira do touro de ouro de Ur, por exemplo — parecem atravancados, volumosos, musculosos. Em seu culto do olho, os egípcios viram *contornos*. Mesmo seus gestos estilizados na arte têm um soberbo contorno de balé. Eles inventaram a *elegância*. Elegância é redução, simplificação, condensação. É enxuta, nua, esguia. Elegância é a abstração cultivada. A origem do classicismo grego e romano — clareza, ordem, proporção, equilíbrio — está no Egito.

O Egito continua não sendo absorvido pela educação humanista. Embora se ensinem sua história e arte, tem sido levado muito menos a sério do que a Grécia. A magreza da literatura egípcia o mantém fora do núcleo dos currículos. A superstição da religião egípcia repele o racional, e a autocracia da política egípcia repele o liberal. Mas o poder de fascinação do Egito continua, atraindo poetas, pintores, atrizes e fanáticos. A alta cultura egípcia era mais complexa e conceitual do que se tem reconhecido. É subestimada devido à obsessão moralista com a linguagem, que domina o pensamento acadêmico moderno. As palavras não são a única medida de desenvolvimento mental. Acreditar que são é uma ilusão muito ocidental ou judeu-cristã. Vem de nosso Deus invisível, que faz a criação falando. As palavras são uma das invenções humanas mais distantes das coisas-como-são. O mais antigo conflito na cultura ocidental, entre judeu e egípcio, prossegue hoje: a adoração hebraica da palavra contra o imagismo pagão, o grande invisível contra a coisa glorificada. Os egípcios eram materialistas visionários. Iniciaram a linha ocidental de esteticismo apolíneo que vemos na *Ilíada*, em Fídias, Botticelli, Spenser, Ingres, Wilde, e no cinema de Hollywood. Coisas apolíneas são o frio olho ocidental destacado da natureza.

A cultura egípcia floresceu relativamente imutável por 3 mil anos, muito mais que a cultura grega. Estagnação, embrutecedora ausência de individualismo, diz o humanista. Mas a cultura egípcia durou porque era estável e completa. Deu certo. O elemento apolíneo no Egito é tão pronunciado que a idéia de Antigüidade “clássica” tem de ser revista para incluí-lo. O Egito e o Oriente Próximo antigo foram também a origem da contracorrente dionisíaca na cultura grega. Na Grécia, Apolo e Dioniso viviam às turras, mas no Egito se conciliavam. A cultura egípcia foi uma fusão do conceitual com o ctônio, da consciên-

cia criadora de forma com o fluxo sombrio da natureza procriadora. Cultuavam-se igualmente o dia e a noite. Só ali, no mundo, se juntavam e harmonizavam o culto do céu e o culto da terra.

A religião da fertilidade sempre vem primeiro na história. Mas quando se soluciona o problema do alimento, a incoerência estética e moral da natureza torna-se aos poucos visível. O Egito evoluiu para a adoração do sol do culto do céu sem jamais deixar de voltar-se para a terra. Isso se deveu ao Nilo, centro da economia egípcia. Todo ano o rio transbordava e recuava, deixando uma planície de rica lama negra; todo ano o que era duro amolecia, a terra tornava-se líquida. John Read diz que a alquimia provavelmente teve início no Egito, já que Khem era o antigo nome do Egito, “o país do solo negro, a bíblica terra de Ham”.³⁶ A metamorfose é a magia ctônica do Dioniso que sempre muda de forma. A lama fértil foi a matriz primeva, com a qual os egípcios entravam em contato anual. O apolíneo é contorno casto, linhas de fronteira: o Nilo, transgredindo suas fronteiras com majestosa regularidade, era a vitória da mãe natureza. A ideologia egípcia do sol e da pedra repousava no lodo ctônico, o pântano gerador que identifico com Dioniso. As oscilações do calendário egípcio produziram uma fértil dualidade de ponto de vista, uma das maiores construções da imaginação ocidental.

Os mistérios ctônicos são o segredo do perene fascínio do Egito. Proliferavam o grosseiro e o bárbaro. Adorava-se e usava-se como jóia um besouro de esterco, o escaravelho. Era ministro da decomposição da natureza, o banho de dissolução. A literatura egípcia não se desenvolveu porque a internalidade foi tomada antes pelo culto da morte. Só havia um princípio ético, a justiça (*maat*), uma virtude pública acima ou abaixo do solo. A espiritualidade projetava-se na vida após a morte. O *Livro dos mortos* era pensamento daimônico, ruminações, mastigação da terra. A múmia, enfaixada como um bebê, voltava ao útero da natureza para renascer. O túmulo pintado era arte rupestre, oração às trevas daimônicas. A cultura egípcia ao mesmo tempo cuidava da terra e rejeitava a terra. Heródoto diz que os egípcios urinavam como as egípcias. Os deuses egípcios emergiam incompletamente do animismo pré-histórico. Eram híbridos monstruosos, metade humanos e metade animais, ou animais fundidos com animais. E. A. Wallis Budge diz que os egípcios se apegavam às suas “criaturas compostas” apesar das zombarias dos estrangeiros.³⁷ Um deus tinha cabeça de serpente num corpo de leopardo, outro cabeça de gavião num corpo de leão e cavalo; ainda outro era um crocodilo com corpo de leão e hipopótamo. A energia ctônica, como o Nilo, é transbordamento e exagero. A lógica e o rigor do olho apolíneo tiveram de derrotar o vago fetichismo tribal.

A síntese egípcia de ctônio e apolíneo foi de enorme importância para a tradição ocidental. Foi na interação de terra e céu que começou a forma idealizada. A personalidade ocidental é um *objet d'art* egípcio, uma zona exclusiva de privilégio aristocrático. O cartucho, um oval fechado, cerca um nome hieroglífico. Na primitiva arte egípcia, o *serekh*, ou fachada quadrada de palácio, significava a condição de rei. O cartucho e o *serekh* são símbolos de isolamento



4. Estela do supervisor do depósito de Amon, Nib-Amun, e de sua esposa, Huy, XVIII *dinastia*.

hierárquico, um encerramento no sagrado e no real, para excluir o profano. Formam um *temenos*, palavra grega que designa o recinto sagrado em torno de um templo. O espaço reservado do cartucho é análogo ao *wedjat*, o olho apotropaico de Horos que pontilha tantos amuletos e mostras hieroglíficas (fig. 4). O olho egípcio é sinônimo de personalidade ocidental. Como se achava que a alma ali residia, o olho é sempre mostrado de frente, canhestramente, mesmo quando a cabeça está pintada de perfil. O olho é livre no Egito. Ou seja, está liberado mas ritualmente limitado. O glamoroso contorno em cauda negra da maquiagem egípcia é um tom hierático, ao mesmo tempo peixe e cerca. Contém e bloqueia. O Egito cultuava a terra mas também a temia. O contorno apolíneo puro, limpo, da arte egípcia é uma defesa contra a lama e a confusão ctônicas. O Egito criou a distância entre o olho e o objeto, que é uma marca registrada da filosofia e da estética ocidentais. Essa distância é um campo de força carregado,

5. Deusa-gato com brinco de ouro,
da época do Novo Império.



um perigoso *temenos*. O Egito criou objetos apolíneos por medo ctônico. A linha ocidental de fabricação de coisas apolíneas, dos guerreiros de bronze de Homero aos carros e latas capitalistas, começa no enjaulado olho egípcio.

Uma das mais incompreendidas características da vida egípcia é a veneração dos gatos, cujos corpos mumificados têm sido encontrados aos milhares. Minha teoria é que o gato foi o modelo da singular síntese de princípios do Egito (fig. 5). O gato moderno, o último animal domesticado pelo homem, descende do *Felis lybica*, um gato selvagem do Norte da África. Os gatos são errantes e misteriosas criaturas da noite. Crueldade e brincadeira são a mesma coisa para eles. Vivem do e para o medo, treinando assustar-se e assustar os humanos com súbitas correrias e emboscadas. Os gatos habitam o oculto, isto é, o “escondido”. Na Idade Média, eram caçados e mortos por suas ligações com as bruxas. Injusto? Mas o gato *realmente* está ligado à natureza ctônica, mortal inimiga do cristianismo. O gato preto do Dia das Bruxas é a sombra que ficou da noite arcaica. Dormindo até vinte de cada 24 horas, os gatos reconstroem e habitam o primitivo mundo noturno. O gato é telepata — ou pelo menos acha que é. Muitas pessoas se amedrontam com seu olhar frio. Comparados com os cães, servilmente ávidos por agradar, os gatos são autocratas de evidente interesse próprio. São ao mesmo tempo amorais e imorais, violando regras conscientemente.

Seu “mau” olhar nessas horas não é nenhuma projeção humana: o gato talvez seja o único animal que saboreia o perverso ou reflete a respeito.

Assim, o gato é um adepto dos mistérios ctônicos. Mas tem uma dualidade hierática. Tem *olhar intensivo*. O gato funde o olho de Górgona do apetite com o distanciado olho apolíneo da contemplação. Valoriza a invisibilidade, imaginando-se comicamente indetectável quando atravessa um gramado com passo malandro. Mas também adora ver e ser visto; é um espectador do drama da vida, divertido, condescendente. É um narcisista, sempre ajeitando a própria aparência. Quando está assanhado, seu ânimo cai. Os gatos têm um senso de *composição pictórica*: colocam-se simetricamente em cadeiras, tapetes, até mesmo numa folha de papel no chão. Aderem a uma métrica apolínea de espaço matemático. Altivos, solitários, precisos, são árbitros da elegância — esse princípio que considero nativamente egípcio.

Os gatos são *poseurs*. Têm um senso de *persona* — e ficam visivelmente vexados quando a realidade perfura sua dignidade. Os macacos são mais humanos, mas menos bonitos. Agachando-se, tagarelando, batendo no peito, mostrando o traseiro, os macacos são convencidos vulgares que assomam na estrada evolucionária. As sofisticadas personas dos gatos são sinais de avançada teatralidade. Sacerdote e deus de seu próprio culto, o gato segue um código de pureza ritual, limpando-se religiosamente. Faz sacrifícios pagãos a si mesmo e pode partilhar suas cerimônias com os eleitos. O dia do dono de um gato muitas vezes começa com um belo monte de entranhas ou pernas trituradas de camundongo na varanda — lembretes darwinianos. O gato é o habitante menos cristão do lar médio.

No Egito, o gato; na Grécia, o cavalo. Os gregos não ligavam para os gatos. Admiravam o cavalo e usavam-no constantemente na arte e na metáfora. O cavalo é um atleta, ativo mas serviçal. Aceita cidadania num sistema público. O gato é a lei em si. Jamais perde seu ar despótico de luxo e indolência orientais. Era feminino demais para os gregos, amantes do masculino. Falei da invenção egípcia da feminilidade, uma estética de prática social distanciada da brutal maquinária feminina da natureza. As roupas da egípcia aristocrática, uma perfeita túnica de linho transparente pregueado, eram macias, lisas, fluidas. Macia é a sorrateirice noturna dos gatos. Os egípcios admiravam o aspecto liso, nédio, nos mastins, chacais e gaviões. O nédio é o liso contorno apolíneo. Mas a maciez é a arte sinuosa da trevas daimônicas, que o gato traz para o dia.

Os gatos têm pensamentos secretos, uma consciência dividida. Nenhum outro animal é capaz de *ambivalência*, essas ambíguas correntes contraditórias de sentimentos, como quando um gato ronronante enterra ao mesmo tempo os dentes, como advertência, no braço de alguém. O drama interior de um gato ocioso é telegrafado pelas orelhas, que giram para um farfalhar distante enquanto ele repousa os olhos com falsa adoração nos nossos, e depois pela cauda, que bate ameaçadora mesmo quando ele cochila. Às vezes, o gato finge não ter qualquer relação com a própria cauda, à qual ataca esquizofrenicamente. A cauda a contorcer-se e a bater é o barômetro ctônico do mundo apolíneo do gato. É

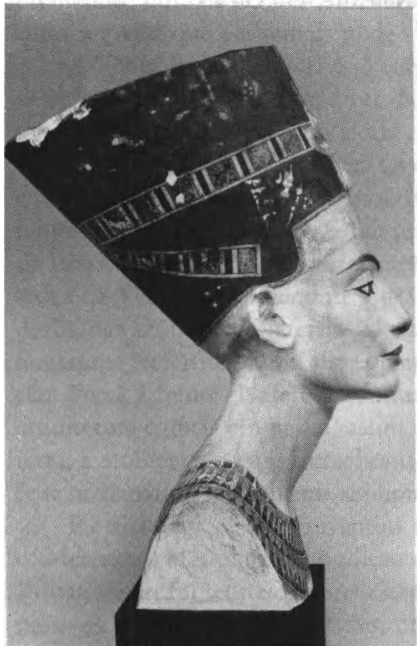
a serpente no jardim, trombando e triturando com maliciosa antecipação. A ambivalente dualidade do gato é dramatizada nas suas erráticas mudanças de humor, saltos abruptos do torpor à mania, com os quais contém nossa presunção: "Não chegue mais perto. Nunca se sabe".

Assim, a veneração dos egípcios pelos gatos não era nem tola nem infantil. Por meio do gato, o Egito definiu e refinou sua complexa estética. O gato era o símbolo daquela fusão de ctônio e apolíneo que nenhuma outra cultura conseguiu. A linha pagã de olho intenso do Ocidente começa no Egito, como acontece com a dura persona da arte e da política. Os gatos são exemplares de ambos. O crocodilo, também cultuado no Egito, assemelha-se ao gato em sua passagem diária entre dois reinos: movendo-se entre água e terra, o rugoso crocodilo é o ego blindado do Ocidente, sinistro, hostil e sempre em guarda. O gato é um viajante do tempo do antigo Egito. Retorna sempre que a feitiçaria ou o estilo estão na moda. No esteticismo decadente de Poe e Baudelaire, ele readquire seu prestígio e magnitude de esfinge. Com seu gosto pelo ritual e o espetáculo sangrento, conspiração e exibicionismo, é pura pompa pagã. Unindo primitivismo noturno a elegância de linha apolínea, tornou-se o paradigma vivo da sensibilidade egípcia. O gato, fixando sua rápida energia predatória em poses de *stasis* apolínea, foi o primeiro a encenar o imobilizado momento de quietude conceitual que é a grande arte.

Nossa segunda mostra da arte ocidental é o busto de Nefertite (figs. 6 e 7). Como é conhecido, e apesar disso estranho. Nefertite é o oposto da Vênus de Willendorf. É o triunfo da imagem apolínea sobre os calombos e o horror da mãe terra. Aqui desapareceu tudo que é gordo, frouxo e sonolento. O olho ocidental está aberto e alerta. Forçou os objetos a entrarem em sua moldura congelada. Mas a liberação do olho tem seu preço. Tensa, parada, e truncada, Nefertite é o ego ocidental num mostruário de vidro. O fascínio radiante dessa persona sexual suprema nos chega de um palácio-prisão, o cérebro superdesenvolvido. A cultura ocidental, elevando-se para a luz solar apolínea, desfaz-se de um fardo apenas para cambalear sob outro.

O busto, encontrado por uma expedição alemã a Amarna em 1912, data do reinado de Akhenaton (1375-57 a.C.). A rainha Nefertite, esposa do faraó, usa uma coroa-peruca típica da XVIII dinastia e só vista fora isso na formidável mãe de Akhenaton, a rainha Tiy. O busto é de calcário pintado, com retoques de gesso; o olho, cristal de rocha incrustado. As orelhas e o *uraeus*, a serpente real na testa, estão quebrados. Os eruditos têm debatido se a peça é um modelo de estúdio para os artistas da corte.

O busto de Nefertite é uma das obras de arte mais populares do mundo. Está impresso em lenços e reproduzido em pingentes de colares e miniaturas de mesa de café. Mas nunca, em minha experiência, o reproduzem com exatidão. O copista o suaviza, feminiza e humaniza. O verdadeiro é insuportavelmente severo. Trata-se de um objeto demasiado misterioso para exibição do-



méstica. Mesmo os livros de arte mentem. O busto é geralmente posto de perfil ou em ângulo, para esconder ou sombrear a pupila esquerda que falta. Que houve com o olho? Talvez fosse desnecessário num modelo, e jamais inserido. Mas muitas vezes se arrancaram os olhos de estátuas e pinturas dos mortos. Era uma maneira de tornar um rival odiado uma não-pessoa e extinguir sua sobrevivência na outra vida. O reinado de Akhenaton foi divisivo. A criação de uma nova capital, as tentativas de esmagar o poderoso sacerdócio, o estabelecimento do monoteísmo e inovações no estilo artístico foram anulados sob seu genro, Tutancâmon, o rei-menino de curta vida. Talvez Nefertite tenha perdido o olho nas ruínas da VIII dinastia.

Do modo como nos chegou, o busto de Nefertite é artística e ritualisticamente completo, augusto, duro e estranho. Funde o naturalismo do período amarna com o formalismo hierático da tradição egípcia. Mas a expressividade amarna acaba em grotesco. É a menos consoladora das grandes obras de arte. Sua popularidade se baseia na má interpretação e supressão de suas características únicas. A reação correta ao busto de Nefertite é o medo. A rainha é um andróide, um ser fabricado. É um novo *gorgoneion*, uma “cabeça de medo sem corpo”. É paralisada e paralisante. Como Quéfren no trono, Nefertite é suave, civilizada. Olha a distância longínqua, vendo o que é melhor para seu povo. Mas os olhos, com o traço felino de cajal, são frios. É a autoridade autodivinizada. A arte mostra Akhenaton meio feminino, os membros murchos e a barriga estufada, possivelmente por defeito de nascença ou doença. Esse retrato mostra



sua rainha meio masculina, uma vampira de vontade política. Sua força sedutora ao mesmo tempo atrai e avisa que mantenham distância. É a personalidade ocidental barricada por trás de sua dolorida e gélida linha de identidade apolínea.

A cabeça de Nefertite é tão volumosa que ameaça partir o pescoço como um talo. Parece uma flor de papiro, oscilando em seu caniço no rio. A cabeça é inchada ao ponto da deformidade. Parece futurista, com o cérebro ampliado antevisto como o destino de nossa espécie. O alto da cabeça é cheio como um funil com uma chuva de energia hierárquica, que inunda o frágil vaso do crânio e empurra o rosto para baixo com violência, como a proa de um navio. Nefertite parece a Vitória Alada da Samotrácia, os trajes colados ao corpo pelos ventos da história. Como carga, Nefertite traz seu excesso de pensamento. É sobrecarregada pela vigília apolínea, um sol que jamais se põe. O Egito inventou a coluna, que a Grécia iria aperfeiçoar. Com seu pescoço fino e aristocrático, Nefertite é uma coluna, uma cariátide. Traz o fardo do Estado sobre a cabeça, caibros do templo do sol. A faixa dourada na testa é uma brida ritual, apertando, es-

premiendo, limitando. Nefertite preside a partir do *temenos* do poder, um recinto sagrado que ela jamais pode deixar.

A Vênus de Willendorf é só corpo. Nefertite só cabeça. Os ombros foram cortados por uma cirurgia radical. No início de sua história, o Egito inventou o busto, um estilo de retrato ainda em uso. Talvez fosse um robusto duplo, o *ka* que entra e sai por portas falsas. Os ombros do busto de Nefertite encolheram-se e tornaram-se seu próprio pedestal. Não resta qualquer força física. O corpo da rainha está preso e invisível, como uma múmia. O rosto brilha com a novidade do renascimento. Tensa de autocriação, é uma deusa enquanto mãe-pai. A gravidez da Vênus de Willendorf é deslocada para cima e redefinida. É a magia da barriga ctônica, e Nefertite a magia da cabeça apolínea. O pensamento a faz assim. Nefertite é uma alteza real, projetando-se como um jato no culto do céu. Força à frente. Nefertite conduz com o queixo. Tem “ossos grandes”. É arquitetura egípcia em pedra, assim como a Vênus de Willendorf é de ovas de terra, a mulher como uns tremelicanos ovos mexidos. Nefertite é a femealidade feita matemática, femealidade sublimada por tornar-se mais dura e mais concreta.

Eu disse que o Egito inventou a elegância, que é redução, simplificação, condensação. Mãe natureza é adição e multiplicação, mas Nefertite é subtração. Visualmente, foi reduzida à sua essência. Seu rosto liso e contornado está a um passo da velhice. Ela é abreviação, um símbolo ou pictograma, uma pura idéia de pictorialismo pagão. Nunca se é rico demais ou magro demais, decretou a duquesa de Windsor. Eu disse que a idéia da beleza se baseia em enormes exclusões. Excluiu-se tanto do busto de Nefertite que podemos sentir sua silhueta forçando a atmosfera carregada, um combate da linha apolínea. O nome Nefertite quer dizer “Chega o Belo”. Seu rosto altivo é esculpido do caos da natureza. A beleza é um estado de guerra, uma frígida zona vazia sob sítio.

Nefertite é a personalidade ocidental ritualizada, uma *coisa* aerodinâmica. É proibitivamente limpa. As sobranceiras depiladas e redesenhadas com largura e curva masculinas. Ela é tão depilada quanto um sacerdote. Tem um rosto de manequim, estático, em pose, oferecido. Sua *inteligência* é ao mesmo tempo de bom gosto e hierática. O manequim moderno de vitrina ou passarela é um andrógino, porque é a femealidade encarnada pela abstração masculina. Se modelo de estúdio, o busto de Nefertite é tão manequim quanto o manequim real de uma alfaiataria londrina. Como rainha e manequim, Nefertite está ao mesmo tempo exposta e encerrada, um rosto e uma máscara. Está nua mas blindada, experiente mas ritualmente pura. É sexualmente inabordável, porque sem corpo: o torso se foi; os lábios cheios convidam mas permanecem firmemente cerrados. Sua perfeição é para exibição, não para uso. Akhenaton e sua rainha cumprimentavam a corte de uma sacada, a “janela de aparecer”. Toda arte é uma janela de aparecer. O rosto de Nefertite é o sol da consciência nascendo sobre um novo horizonte, a moldura ou grade matemática da vitória do homem sobre a natureza. A *coisidade* idólatra da arte ocidental é um roubo de autoridade da mãe natureza.

Os olhos descasados de Nefertite, deliberados ou acidentais, são um símbolo da dualidade egípcia. Como o gato, ela vê para dentro e para fora. É a *poseuse* apolínea e a daimônica vidente gorgonesca congeladas. As Graias gregas, três irmãs divinas, tinham um só olho, que passavam de mão em mão. Fontenrose relaciona isso com a dupla pupila de uma rainha lídia: “O que ela possuía, parece-me, era um olho removível de poder fantástico. Era um olho que podia penetrar o invisível”.³⁸ Nefertite, o manequim caolho, vê mais por ser menos. Mutilação é expansão mística. Os copiadores modernos suprimem o olho ausente porque isso é fatal para os cânones populares de beleza. Olhos estropiados parecem loucos ou espectrais, como no olho velado do abutre de *Tell-tale heart* [Coração denunciador], de Poe. Nefertite é uma materialista mutante e visionária, uma coisa que vê. No Egito, a matéria torna-se luminosa com a primeira eletricidade da mente. No culto egípcio da visão, Nefertite é o pensamento que foge de suas origens.

Da Vênus de Willendorf a Nefertite: do corpo ao rosto, do toque à vista, do amor ao julgamento, da natureza à sociedade. Nefertite é como a Atena nascida da testa de Zeus, uma deusa blindada, de cabeça pesada. É bela mas assexuada. É decoro e reserva hieráticos, a cabeça literalmente um reservatório que contém e reduz, como o torso decepado. A pesada e ostentosa coroa é o frio viveiro do pensamento categórico grego. A apertada faixa na testa é severidade, rigor, idéias canalizadas. Ergueu-se a névoa miasmática da mãe natureza. O rosto imperioso, projetado, de Nefertite é o gume da conceitualização e projeção ocidentais. Em seu perfil, todos os caminhos levam ao olho. De lado, as diagonais convergem para vetores que são picos de força. De frente, ergue-se como uma cabeça de cobra, a mulher como intimidadora real. É o olho intenso do Ocidente, a superampliação e grandiosidade da cultura da cabeça. O busto de Nefertite agrada aos olhos mas oprime. Aguarda o andrógino *Doge Loredano* de Bellini, os bustos relicários de prata napolitanos, os desenhos de fantasia de sorridentes mulheres sem braços, com chiques vestidos de noite, dos anos 50. Autoridade, boa vontade, distância, ascetismo. Epifania como totem de vibrante passividade. Com seu sorriso acolhedor mas misterioso, Nefertite é a personalidade ocidental em seus grilhões rituais. Perfeita e artificial, é imagem mental eternamente imobilizada num congelado quadro apolíneo.

APOLO E DIONISO

Os deuses gregos são personalidades nítidas, interagindo num espaço dramático. Foram visualizados pela primeira vez pelo cego Homero, em seus épicos arcos de luz cinematográficos. As concepções de Homero foram confirmadas por Fídias, o grande escultor do auge do classicismo ateniense, de onde vieram os frios monolitos brancos da arte e arquitetura romanas.

No Egito, o culto do céu e o culto da terra se harmonizavam, mas na Grécia há uma cisão. A grandeza grega é apolínea. Os deuses vivem num monte que toca o céu. O Olimpo e o Parnasso são santuários nas montanhas de um poder criador que despreza a terra. Nessa virada para cima está o sublime conceitualismo do intelecto e da arte ocidentais. O Egito deu à Grécia a coluna e a escultura monumental, que a Grécia transfere do faraó para o *kouros*, do rei divino para o rapaz divino. Oculto nessas dádivas está o apolinismo egípcio, que os artistas gregos desenvolvem de modo tão esplêndido. A ordenada matemática do templo dórico é uma orquestração de idéias egípcias. Fídias junta pessoa e construção na Acrópole, ou Cidade Alta, a montanha mágica de Atenas. O Egito inventou a clareza de imagem, a essência do apolíneo. Dos faraós do Antigo Império a Fídias, são 2 mil anos, mas só um passo na história da arte. O culto do céu grego é uma colunata egípcia de *coisas* de pedra, os duros, ásperos blocos da personalidade ocidental.

No judeu-cristianismo, o homem é feito à imagem de Deus, mas na religião grega Deus é feito à imagem do homem. Os deuses gregos têm uma beleza humana superior, a carne incorruptível mas sensual. A Grécia, ao contrário do Egito, jamais adorou deuses animais. O culto do céu grego manteve a natureza em seu lugar. A visibilidade dos deuses gregos é intelectual, simbolizando a vitória da mente sobre a matéria. A arte, uma glorificação da matéria, conquista sua independência na perfeição dos deuses. Não conhecemos o nome de nenhum artista antes daqueles que assinaram a cerâmica arcaica na Grécia do século VI a.C. No Egito, o artista era apenas um artesão anônimo, o que voltou a ser em Roma e na Idade Média. O judaísmo reprimiu a arte e o artista, reservando a criatividade para seu Deus inventor. Os deuses gregos, bem-feitos mas não criadores, flutuam como sólidos dourados no ar.

Jane Harrison chama os deuses olímpicos de “*objets d’art*”.¹ São apolíneas suas formas de brilhante clareza e reluzente castidade. Em psicologia, filosofia e arte, a imaginação clássica grega buscou, nas palavras de Fraenkel, “(λόγος), *ratio* [...] o inteligível, determinado, mensurável, em oposição ao fantástico, vago e informe”.² O apolíneo, como eu disse, é uma linha traçada contra a natureza. Para Jane Harrison, os deuses olímpicos são traidores patriarcais do culto da terra e da mãe natureza. Para ela, o ctônio é o teste de autenticidade e valor espiritual. Mas eu digo que não há pessoa, pensamento, coisa nem arte no brutal ctônio. Ironicamente, foi a linha apolínea ocidental que produziu a ímpar Jane Harrison.

Nietzsche chama Apolo de “maravilhosa imagem divina do *principium individuationis*”, “deus da individuação e dos justos limites”.³ A linha de fronteira apolínea separa *demes*, distritos, idéias, pessoas. A individuação ocidental é apolínea. O ego ocidental é finito, articulado, visível. Apolo é a integridade e unidade da personalidade ocidental, uma forma de contornos firmes, de definitividade escultural. Apolo dita a lei. W. K. C. Guthrie diz: “Apolo foi primeiro e acima de tudo o patrono do aspecto legal ou estatutório da religião”.⁴ Apolo liga sociedade e religião. É forma fabricada. É exclusão e exclusividade. Sustentarei que os deuses olímpicos como *objets d’art* simbolizam a ordem social. Roger Hinks diz: “A religião olímpica é essencialmente uma religião da classe dominante bem-sucedida, confortável e saudável. O espezinhado campônês, acossado pelas necessidades de manter corpo e alma juntos numa terra naturalmente infrutífera, estropiado pela dívida e a injustiça social, pedia coisa muito diferente a seus deuses: os olímpicos tinham uma desencorajadora semelhança com os seus opressores”.⁵ Aristocracia é superioridade. Os deuses olímpicos são autoritários e repressivos. O que reprimem é o monstruoso gigantismo da natureza ctônica, aquele escuro mundo noturno do qual a sociedade tem de ser arrancada dia a dia.

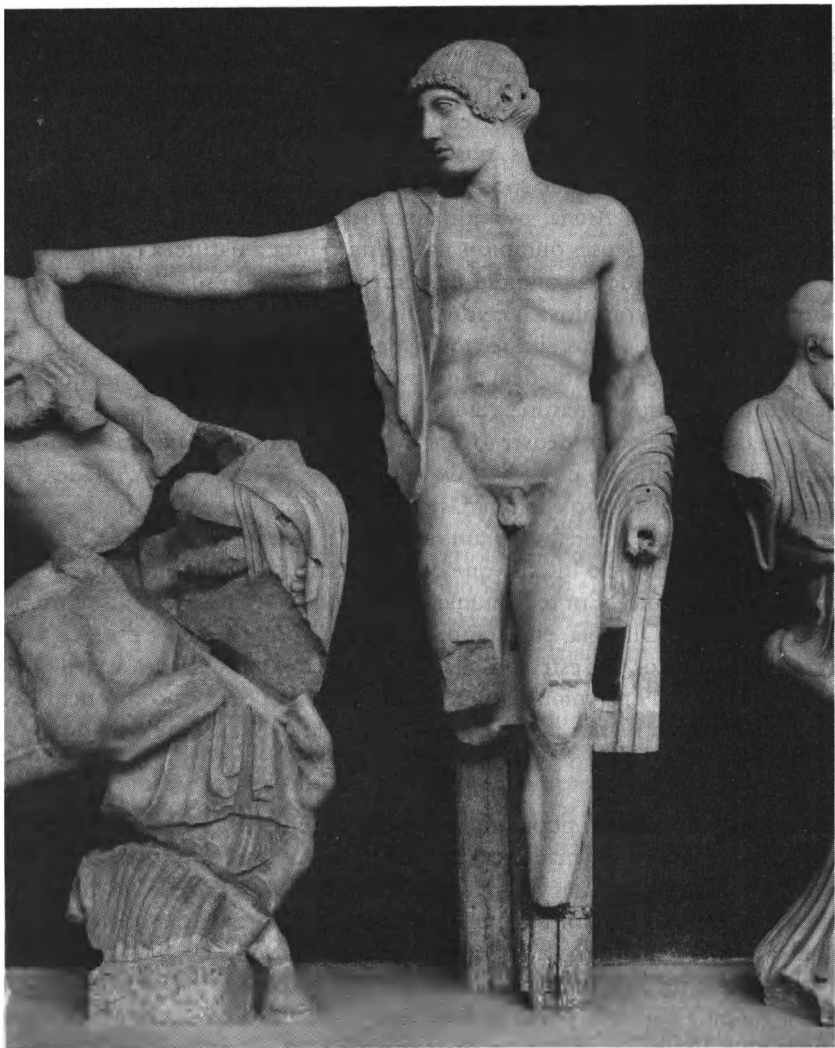
A arte grega transformou Apolo do viril deus barbudo num belo jovem ou efebo. Ele foi outrora um deus lobo: Apolo Lício, o Apolo Lupino, deu seu nome ao Liceu acadêmico, literalmente “Lugar dos Lobos”. O lupinismo de Apolo sobrevive em sua severidade e austeridade, em sua simplicidade e rigor dóricos. Os dórios, que invadiram a Grécia vindos do norte, no século XII a.C., talvez fossem louros, lembrados no ruivo Menelau de Homero. Acho que a luz apolínea voltou a transformar-se em cabelos louros, um dos *motifs* racistas da Europa, glamourizados em Botticelli e no apolíneo *The faerie queene*. O louro é a frieza e o conceitualismo lupinos de Apolo. Deixaram sua marca em nosso século no arianismo homoerótico de Hitler e na gélida lança-olho do cinema apolíneo em preto-e-branco. No início do século V a.C., a arte grega expurgou os elementos ctônicos e unissexuais dos principais deuses olímpicos. Só os irmãos Zeus e Poseidon mantiveram suas barbas cheias e seus torsos corpulentos. A efébrica androginia do Apolo do auge do período clássico transformou-se em efeminação na arte helenística.

O transexualismo latente de Apolo é em parte evidente na ligação com sua irmã gêmea, Ártemis. Em geral, os gêmeos mitológicos são masculinos, como os irmãos que brigam entre si, de Set e Osíris, no Egito, a Tweedledum e Tweedledee, de Lewis Carroll. Apolo e Ártemis representam não o conflito, mas a consonância. São reflexos invertidos, versões masculina e feminina de uma mesma personalidade, um *motif* que só vai retornar nos incestuosos pares irmão-irmã do romantismo. Com Atena, os andrógynos fraternos Apolo e Ártemis são os mais militantes dos deuses olímpicos na guerra contra a natureza ctônica. Jane Harrison ressen-te-se dessa condição de gêmeos, derivando sua “estéril relação de irmã e irmão” da primitiva hierarquia da Grande Mãe sobre o filho-amante.⁶

Ártemis frustra a grosseira fecundidade do culto da terra. O Hipólito de Eurípides, amante celibatário dela, é destruído pela ciumenta Afrodite, que desencadeia os monstros da natureza ctônica. Walter Otto chama Apolo e Ártemis de “os mais sublimes dos deuses gregos”, que se distinguem por sua “pureza e santidade”, significado do radical do nome Febo: “Nas duas divindades, há alguma coisa de misterioso e inabordável, alguma coisa que impõe uma respeitosa distância. Como arqueiros, atiram sem errar e invisíveis de longe”.⁷ A frieza de Apolo e Ártemis é tão intensa que queima como fogo. Os amores de Apolo são fábulas posteriores. Em seus momentos mais característicos, como no frontão do templo em Olímpia, ele está sozinho (fig. 8). Ártemis é a castidade pré-cristã, ignorada pelos que estereotiparam o paganismo como licença sexual. Sua suposta paixão por Endimíon pertence à deusa da lua Selene, com quem ela foi falsamente identificada na era helenística. A adoração da lua é do Oriente Próximo, não grega. Como seu gêmeo, Ártemis é um raio de cegante luz solar apolínea.

Os gregos associavam popularmente o nome de Ártemis, que não tem raiz grega visível, a *artamos*, “matador, carnicheiro”. A Ártemis primitiva era Potnia Theron, a temida Senhora das Feras, como a chama a *Ilíada*. A arte arcaica mostra-a de pé entre animais heráldicos, que ela estrangula com cada mão. Governa-os e mata-os. Uma remanescente da Proto-Ártemis sobreviveu na Ártemis de Éfeso, cujo templo na Ásia Menor era uma das sete maravilhas do mundo antigo (fig. 9). Foi para o grande porto de Éfeso que São Paulo viajou com Maria, que lá morreu. A Virgem é uma correção espiritual da Ártemis de Éfeso, símbolo da natureza animal. Uma cópia do ídolo foi levada para Roma, para ficar no Templo de Diana, no monte Aventino. O torso mumiforme está coberto de testículos de touro ou seios, em canina profusão. A Ártemis de Éfeso é a colméia enxameada da mãe natureza, a pesada macieira coberta de frutos que achei, em termos humanos, tão repelente.

A descendência de Ártemis caçadora da Grande Mãe explica o fato intrigante de ela, uma virgem, presidir o parto e ser invocada pelas mulheres em trabalho de parto. A Ártemis grega substitui a andrógina fecundidade da Ártemis asiática pela condição de gêmea andrógina. A arte helenística fundiu aos poucos os rostos e gêneros de irmão e irmã. A Ártemis grega é uma persona sexual, uma personalidade projetada. Menos poderosa dos grandes deuses olím-



8. Apolo e o combate de Centauros e Lápitás (*detalhe*), do frontão oeste do templo de Zeus em Olímpia, 465-57 a.C.

pícos, revela-se uma condensação do caráter apolíneo deles. Rigidamente visível. A mística da virgindade de Ártemis é muito ocidental. Na verdade, seu absolutismo sexual a torna uma das personas mais ocidentais, para a qual não há correspondente em outras culturas. Castidade é visibilidade em Ártemis. Sua soberba autoridade como persona feminina vem de sua resistência ao fluxo sexual da natureza. A nitidez de seus contornos é a forte linha do pictorialismo pagão.



9. Ártemis de Éfeso. *Estátua romana do período do Império, baseada em desenho helenístico.*

Ártemis é a amazona do Olimpo. As lendas das amazonas eram pré-homéricas. Diz-se que Teseu repeliu uma invasão das amazonas em Atenas, sendo o Areópago o local da vitória, e o acampamento das mulheres depois chamado o Amazonium. A batalha dos gregos com as amazonas foi um dos grandes temas da arte grega, como na métopa ocidental do Partenon. A *Amazonomachia*, ou guerra das amazonas, simbolizou a luta da civilização contra a barbárie. Foi usada como metáfora para as Guerras Persas, fora isso raramente documentadas nos monumentos sobreviventes. Talvez houvesse certo humor malicioso no retratar os persas efeminados como mulheres masculinas. As amazonas talvez fossem asiáticos imberbes, com cabelos em tranças, que de longe pareciam mulheres. A pátria das amazonas era a Cítia, a região do mar Negro no Sul da

Rússia mais tarde associada com os xamãs sexualmente ambíguos. Até o século v a.C., quando adotaram a túnica curta de corredoras e caçadoras, as amazonas apareciam na arte grega com calças e botas cítias e barretes frígios.

Ainda continua a controvérsia sobre se as amazonas foram históricas ou míticas. Corpos de mulheres com armaduras foram desenterrados na Alemanha e na Rússia, mas ainda não há prova de unidades militares femininas autônomas. Os gregos tiraram o nome amazonas de *amazos*, "sem seios". Dizia-se que as amazonas cortavam ou comprimiam o seio direito para puxar a corda do arco. Essa etimologia pode ter sido inventada para explicar uma palavra que na verdade era *amaza*, "sem pão de cevada" (cognato de *matzá*, pão sem fermento). O *motif* persistente dos seios amputados talvez se ligue à amputação de seios nos ritos das grandes deusas da Ásia Menor. Uma das teorias sobre a Ártemis de Éfeso é que estava coberta de guirlandas de seios sacrificados. As amazonas foram as fundadoras legendárias da cidade e do templo de Éfeso.

Muitos têm-se perguntado por que a arte grega nunca mostra a amazona com o seio cortado. Minha resposta é que as deformidades ou mutilações de qualquer tipo eram contrárias à imaginação clássica idealizante e ao hiperdesenvolvido senso de forma dos gregos. Falsa ou verdadeira, a história ilustra a visão grega da amazona como um andrógino. A amputação do seio, como o desejo de "dessexuar-se" de lady Macbeth, equivale à castração masculina. O torso da amazona é meio macho, meio fêmea. A mesma idéia aparece nas descrições da amazona com um seio exposto. Os escultores gregos abordaram competitivamente o tema *Amazona agonizante*, no qual a guerreira ergue um braço sobre a ferida no peito. A amazona Camila, de Virgílio, é morta com um dardo abaixo do seio exposto. O *motif* amazoniano volta na *Liberdade conduzindo o povo*, de Delacroix, em que uma cidadã acenando uma bandeira, com um seio exposto, salta as barricadas. A exposição amazoniana do seio, paradoxalmente, dessexualiza.

Os epítetos gregos ilustram a ferocidade da amazona. Ela é chamada de *megathymos*, intrépida, destemida; *mnesimache*, sedenta de guerra; *anandros*, que vive sem homem; *styganor*, que odeia o homem; *androdamas*, que vence o homem; *kreobotos*, devoradora de carne humana; *androdaiktos*, *androktonos*, *deianeira*, assassina do homem. As amazonas vivem em eterna guerra com os homens. Sua derrota prefigurou o absoluto poder do marido sobre a esposa na Atenas clássica, onde as mulheres não tinham direitos civis. A arte grega jamais mostra a amazona como uma corpulenta Górgona. Ela ganhou graça e dramática dignidade pelo código de *arete*, a busca grega de honra e fama. A amazona foi depois vulgarizada pelo sexo. Ovídio faz dela uma mulher de fanática recusa sexual, dominada pela fálica espada do homem. Pope usa a idéia em *The rape of the lock*, em que amazonas despeitadas fazem um ataque de salão contra um bando de galãs afetados. O único momento de verdadeira distinção da amazona após a arte grega é na épica renascentista, nas mulheres guerreiras de Boiardo, Ariosto, Tasso e Spenser. Mas, como veremos, o Renascimento inglês também reduziu a amazona a padrões de referência sociais.

A amazona é a mulher em grupo, um mito de aliança feminina. Ártemis é a vontade amazoniana em solitária comunhão consigo mesma. É puro ego apolíneo, faiscando com o separatismo hostil das personas ocidentais. É asserção e agressão, seguidas de retiro e purificação por meio do auto-isolamento. Ártemis precisa de uma imaginação apolínea como a de Spenser para fazer-lhe justiça. Como a amazona, ela afundou em fórmula erótica e perdeu sua severidade e frieza. O judeu-cristianismo não tem nada parecido, com exceção de Joana d'Arc. Nosso senso de escultura da antiga Ártemis vem da *Diana de Versalhes*, uma cópia romana. Avançando, de arco na mão, a deusa olha por cima do ombro enquanto tira uma flecha de sua aljava. Usa o quítion curto e os borzeguins da caçadora, adquiridos na Grécia do século V a.C. Ártemis atravessa altiva o espaço ocidental, varando-o e dominando-o.

A arte pós-clássica feminiza e pacifica Ártemis. Kenneth Clark pode lamentar o declínio de nobreza de um deus, esquecendo ao mesmo tempo o de sua gêmea: as descrições de Apolo perderam sua "sensação de pavor", transformando-o no "complacente chato do classicismo".⁸ Pavor é a reação adequada a seres de pureza hierática. Os grandes pintores ocidentais têm sido hostis à idéia de Ártemis. Em *Diana e Actéon*, por exemplo, Ticiano faz da deusa uma desajeitada e pesada matrona. A *Diana* de Rembrandt é doméstica e de meia-idade, seios e barriga caídos. A *Bellona* de Rembrandt dá à deusa da guerra romana um corpo enfezado e uma cara porcina. A arte renascentista francesa tem muitas Dianhas, inspiradas por Diana de Poitiers, amante de Henrique II. Devido ao seu goticismo residual, essas obras da Escola de Fontainebleau são persuasivamente esguias, de seios pequenos, e emocionalmente frias, mas inequívocas fusões de Diana e Vênus. A *Diana de Anet*, em mármore, de Goujon, e mesmo o posterior *Banho de Diana*, de Bouchet, retêm a clareza de traço de Ártemis, mas são ambos demasiado chiques para a feroz deusa dos bosques.

A verdadeira Ártemis é distante e intimidante, nada oferecendo à fantasia. Como um impulso feminino independente, parece ter desencadeado uma persistente negatividade entre os artistas homens, que transformam sua rápida e súbita ação em carnosa passividade. Luís XIV ordenou que os músculos da clássica *Vênus de Arles* fossem suavizados para se enquadrarem num cânone aceitável de feminilidade. A redução sexual é também visível na colossal *Diana* de ouro de Saint-Gaudens, que ficava na torreta do velho Madison Square Garden (1891), e hoje domina a grande escadaria do Museu de Arte de Filadélfia. A deusa tem um magnífico e heróico arco, mas ao puxar a corda, nenhuma tensão muscular ondula seus braços nem a nua parte superior das costas. Não há paixão pela caça nem "sensação de pavor" nessa ninfa núbil. A verdadeira Ártemis é tensa de corpo e mente.

Ártemis é ofuscada pela Afrodite Vegetal de Clark, a mulher como opulenta forma orgânica. Fertilidade é metáfora de tempos de fome. A primeira mulher inteiramente nua na escultura monumental surge no alvorecer da era helênica, a *Afrodite de Cnido*, de Praxíteles (c. 350 a.C.). Por duzentos anos, a arte grega tinha sido pródiga de vigorosos nus masculinos. A robusta *Afrodite*

de *Cnido* assinala um abandono do homossexualismo da Atenas clássica. Inicia uma tradição de postura feminina, transmitida à Vênus de Botticelli por meio da *Vênus pudica* romana, modestamente curvada, joelhos fechados. Vimos isso na Vênus de Willendorf, em que a mulher procriadora é presa por sua própria abundância, cordas hormonais de pelancas. Falei dos joelhos dobrados da mulher de ancas largas, que inibe a corrida. Devido aos quadris estreitos, os homens podem movimentar eficientemente as pernas, como pistões. A mulher de seios grandes e cadeiras largas se destaca em poucos esportes. A intimidade entre gordura e fertilidade é demonstrada pela suspensão da menstruação nas atletas cuja gordura física cai abaixo de certo nível biológico. Ártemis é a anulação da Afrodite Vegetal. Ela rejeita a anatomia como destino. Errante e rapinante, é a corredora que sempre chega na frente. Nefertite reverte a Vênus de Willendorf, deslocando energia para a cabeça. Ártemis, vivendo de e para o corpo, afina a forma feminina com sua vontade implacável. É uma das maiores idéias apolíneas gregas, cruel e frígida.

Ártemis existe só. Seu amazonismo se dirige tanto às mulheres quanto aos homens. Como acontece com Apolo, sua dualidade sexual está em autocompletude. Ninguém antes dos poetas pornógrafos romanos lhe atribuiu gostos aberrantes. Boucher ilustra a libidinagem lésbica num episódio de Ovídio, *Zeus como Ártemis, cortejando Calisto*. Mas Ártemis e Atena são incapazes de lesbianismo, já que sua identidade mítica se baseia na castidade militante. Essa castidade é uma metáfora de poder, liberdade e audácia. Descende da renovável virgindade da Grande Mãe, significando independência em relação aos homens. A era pós-clássica personificou a castidade em formas mais suaves, mais cativantes — modestas donzelas, freiras silenciosas, ou crianças ruborizadas, como a Pequena Dorritt, de Dickens. A castidade judeu-cristã é devoto sacrifício de si. Mas os gregos viam a castidade como uma deusa armada, de brônzeo ego.

Um hino órfico chama Ártemis de *arsenomorphe*, “masculina na forma ou aparência”. Usarei esse adjetivo para Katharine Hepburn em *Núpcias de escândalo* (*The Philadelphia story*), que é construído em torno de um mito de Diana. Katharine é a única verdadeira Ártemis na arte ocidental, depois da Belphoebe de Spenser, a guerreira que se esquiva de todo toque. Ártemis é velocidade e esplendor. É a mulher burlando imperiosamente o mundo e as definições dos homens. O único homem a quem ela honra é seu irmão, seu duplo. Como Atena, é resolução e ação. Mas em Atena a ação se dá na e para a sociedade: ela é a companheira. Ártemis é solidão e ação combinadas. É egoísta, mas leva o ego até os limites da possibilidade ocidental. Habita um reino puramente físico. Diz Spengler: “Apolo e Atena não têm almas”.⁹ Ártemis é a pureza pré-cristã sem espiritualidade. Como Nefertite, é uma materialista visionária. É personalidade ocidental como *coisa*, matéria expurgada de ctônio.

Como mulher, Ártemis tem um fascínio heróico. Tem coragem, fogo, arrogância, força. Pertence à guerreira Era de Áries, que precede a caridade cristã. É sede de sangue, sanguinarismo. Em todo o mundo, é a persona feminina de máxima agressão, expressa na caça pela perseguição, velocidade, desafio, risco.

Sua seta apolínea é o olho e a vontade ocidentais. Como atleta, quer a vitória e a glória. Ártemis não é complexa. Não tem contradições, porque não tem vida interior. Seu amazonismo está em seu polido ego blindado. É incapaz de relaxar ou abrandar. Como tipo de caráter, é uma adolescente que parou de crescer. Tem silhueta de rapaz, seios subdesenvolvidos. Não pode ser invadida psicológica nem, muito menos, fisicamente. Ártemis não é feminina porque não é influenciada pelo ambiente, que ela supera. É prístina. Jamais aprende. Em sua indefinição e frieza, é um ego perfeito, uma energia sublime. Buscando paralelos, pensa-se em Greta Garbo, com sua reclusividade e seu gélido vazio, mas não em Marlene Dietrich, que tinha o estonteante brilho físico de Ártemis, mas também ironia, adquirida de uma experiência mundana da qual Ártemis nada pode saber. A corredora Ártemis, relacionando-se apenas por meio de suas setas de dominação, é a mulher lançando-se no épico espaço ocidental. Ela põe em perpétuo movimento divino o fardo do corpo ctônico da mulher.

Na revivescência da cultura pagã, do Renascimento em diante, Apolo foi saudado como a suprema criação da mitologia clássica. Como patrono da poesia, atraía os artistas, e como belo rapaz, atraía os homossexuais. Atena recebeu muito menos atenção. Mas ela domina a *Odisséia*, e era a protetora da Atenas clássica, a que supervisionava de duas estátuas colossais na Acrópole. As deusas amazonas, uma brilhante idéia pagã, não ganharam concursos de popularidade nos tempos cristãos.

Atena, eu diria, é uma igual de Apolo. Não tem paralelos nem descendentes. Embora seja o mais cinematográfico dos deuses gregos, o cinema jamais a reproduziu. Ela é pesada mas móvel, esmagando com força mental e física. Tem carga icônica, uma movedora de força superdeterminada pelo dever (fig. 10). Gilbert Murray diz: "Atena é um ideal, um ideal e um mistério; o ideal da sabedoria, do trabalho incessante, da pureza quase aterrorizante".¹⁰ Otto diz: "Os modernos, e mais particularmente os do Norte, têm de acostumar-se aos poucos com a lampejante claridade de sua forma. Seu brilho irrompe em nossa atmosfera nublada com uma dureza quase aterrorizante".¹¹ Atena é um raio de dura luz branca, uma fria explosão solar pagã. Tem uma luminosidade perigosa. Puxado pelos cabelos, o Aquiles de Homero reconhece-a de imediato, "tão terrível era o brilho de seus olhos".¹² Os olímpicos apolíneos são deuses do olho, vivendo, advertindo e governando pelo agressivo olho ocidental.

Atena tem uma complexa dualidade sexual, que começa com seu bizarro nascimento. Hesíodo diz que Zeus, avisado de que sua primeira mulher, Métis, grávida, vai ter um filho mais forte que o pai, engole-a inteira. Atena bróta então da testa de Zeus, tendo a saída facilitada em algumas versões pelo golpe de martelo de Hefesto ou Prometeu. O papel de Métis provavelmente foi inventado para explicar a lenda mais antiga do nascimento de Atena da cabeça de Zeus. Talvez a andrógina Atena seja um desabamento de Métis dentro de seu feto masculino. Atena nasce da agressão. Tem de abrir sua saída lutando.



10. Atena Pártenos. A estatueta *Varvakeion*. Cópia romana em mármore, século I d.C., do colosso em marfim e ouro esculpido por Fídias no Parthenon, c. 447-39 a.C.

O golpe de martelo é o poder *dela* também, como um soco numa mesa. Dizemos que somos “atingidos” por uma idéia, ou, na gíria dos anos 60, que temos um “sacação”. Atena é Zeus pensando exaustivamente, dando por medo gigantescos passos de indução primitiva. Também Zeus é hermafrodita: tem o poder da auto-inseminação e procriação ou concepção, que em inglês, como em latim, tem o duplo sentido de gravidez e compreensão. O Khepera egípcio, o Primeiro Motor masturbatório, é mostrado enroscado num círculo semelhante ao urobóro, os pés tocando a cabeça, do qual salta uma minúscula figura humana. Assim, talvez Zeus também seja um masturbador primevo, amando a si mesmo como amaria em seguida sua irmã Hera. A amazona Atena é uma impudica espuma de divino amor a si mesmo. Gregory Zilboorg compara o nascimento de Atena à *couvade*, o retiro ritual em que o pai, após o nascimento de um bebê, recolhe-se ciumentamente ao leito e é tratado como se fosse ele o parturiente. Citando fantasias esquizofrênicas de bebês saindo da cabeça ou do pênis, Zilboorg conclui que os mitos do nascimento de Atena e Dioniso vêm da

“inveja da mulher”, a inveja masculina dos poderes femininos, que ele acha anterior e “psicogeneticamente mais antigo, e por conseguinte mais fundamental”, que a inveja do pênis de Freud.¹³

A dualidade sexual de Atena também se expressa em sua armadura masculina. Os atenienses entendiam incorretamente que seu epíteto, Palas, significava “empunhadora de armas” (*pallō*, “eu empunho, ou brando”). Na *Ilíada*, ela vence o deus da guerra derrubando-o com uma pedra. Zeus empresta-lhe suas armas, incluindo a “enorme lança pesada” e a égide, que espalha o pânico, e que ela usa como um xale. Pele de cabra debruada de serpentes, a égide é um vestígio da violência ctônica. Pode representar uma nuvem de chuva varada por raios serpeantes. Para mim, a égide é olímpica, mas ainda não apolínea. Quer dizer, descende do mais antigo culto do céu, quando o céu era primitivo, oculto, mais opaco que racional e transparente — quando era mais negro-roxo que azul-branco. O animal sagrado da Acrópole, a grande serpente de Erecteion, legendário rei de Atenas, enrosca-se atrás do escudo de Atena. Às vezes ela aparece arremessando uma serpente como lança. A serpente pode ser seu alter ego masculino, uma projeção fálica. Adere à sua imagem como um resquício de seu caráter anterior como deusa da vegetação minóica.

Tornando-se apolínea, Ártemis livra-se de todos os sinais de suas origens ctônicas. Atena, por outro lado, erija-se de emblemas bárbaros, notadamente a cabeça de Górgona no peito e no escudo. Freud diz que esse “símbolo de horror” a torna uma “mulher inabordável, e que repele todos os desejos sexuais — já que exhibe os aterrorizantes órgãos genitais da Mãe”.¹⁴ Serena virgindade simbolizada pela feiúra ctônica: Milton resolve essa incongruência ao definir o “escudo com a cabeça de serpentes de *Górgona*” como o “rígido ar de Casta austeridade” da deusa (*Comus* 447-50). Um ar rígido é agressão ocular fálica.

Na minuciosa iconografia de Atena, tão diferente da emblemática simplicidade de outros deuses olímpicos, reside o seu mistério, seu poder que supera o sexo. A cultura tem demonstrado relativamente pouco interesse por sua armadura de travesti. Aceita-se universalmente a teoria de Martin Nilsson, de que Atena era uma deusa pré-helênica que se tornou deusa palaciana dos generais micênicos. Daí ela envergar sua armadura como defensora da cidadela. Mas a etiologia não explica a persistência. A Atena armada continuou existindo mais de quinhentos anos após o fim da cultura micênica. Como observa Tucídides, os atenienses foram o primeiro povo a andar sem armas. C. J. Herington descreve duas diferentes versões de Atena adoradas na Acrópole: a deusa do Erecteion era uma pacífica deusa da fertilidade, que aparece sentada e desarmada; Atena Pártenos, a deusa virgem do Partenon (Templo da Virgem), era uma guerreira de pé ou andando, com armadura de combate. Presume-se que correspondam às suas encarnações como Atena Ergane, protetora dos artesanatos e da tecelagem, e Atena Prômacos, defensora da frente de combate. Ela aparecia como a última nos dois colossos de Fídias, a estátua em ouro e marfim dentro do Partenon e sua companheira do lado de fora, cujo elmo reluzente se podia avistar dos navios no mar desde o cabo Súnion.

Assim, longe da fixação permanente, pelos micênicos, de Atena à imagem marcial deles, seu protótipo minóico continuou a existir e passar por desenvolvimento metafórico até o período do alto clássico. Devemos explicar por que a Atena armada prevaleceu em Atenas, para a qual ela significava muito mais que poder militar. Como observa Herington: “Quando chegarmos à era de Péricles e Fídias, será *ela* a escolhida para expressar as mais altas crenças dessa era”.¹⁵ A imagem invertida de Atena era um andrógino solar, perfeito de corpo, mente e olho. O hibridismo sexual de Atena já é evidente em Homero, que transforma suas descidas num baile de máscaras sexual. Na *Ilíada*, ela aparece na terra quatro vezes como homem, uma como abutre, e seis com sua própria forma. Na *Odisseia*, aparece oito vezes como homem, duas como moça, seis como ela própria. Às vezes, é o velho Mênor ou Fênix, às vezes uma bela pastora ou um “robusto lanceiro” armado. Um dos mais mágicos *motifs* de Homero é essa ativa movimentação de Atena-energia. Só uma vez outra divindade assume forma sexual diferente, quando Íris aparece a Príamo e seu filho Polites. Hera jamais aparece como homem, já que lhe falta o componente masculino que lhe permitiria fazê-lo. Virgílio adota o *motif* transexual um tanto mecanicamente: Juturna, irmã de Turno, aparece uma vez como guerreiro e duas como condutor de biga. Mas isso é porque a *Eneida* absorveu e reimaginou prodigamente o tema amazoniano de Homero nas heroínas fascinantes e violentamente trágicas Dido e Camila.

Que significa a androginia de Atena? Jane Harrison diz que o patriarcado transformou “a Kore local de Atena” numa “coisa sem sexo, nem homem nem mulher”: “Até o fim ela permanece fabricada, irreal, e jamais nos convence... Não podemos amar uma deusa que em princípio esquece a terra de onde brotou”.¹⁶ Jane Harrison reconhece a androginia de Atena, mas considera-a repugnante. A indignação nesse longo libelo vem de sua crença errônea num matriarcado mediterrâneo, derrubado pelos homens. Atena é assim uma colaboradora do opressor. É sexualmente inautêntica por abandonar o ctônio, cuja análise é a contribuição permanente do maravilhoso corpo de obra de Jane Harrison. Ela me influenciou enormemente, mas minha teoria do ctônio é mais sombria e menos confiante. Vejo Wordsworth demais em sua visão século XIX da natureza. Sigo Sade e Coleridge.

Minha refutação da opinião de Jane Harrison começa por sua afirmação: “O estranho nascimento desnaturalizado de Atena do cérebro de Zeus é uma tentativa sombria, desesperada, de fazer do *pensamento* a base do ser e da realidade”.¹⁷ Mas Atena jamais representou pensamento puro. Métis, o nome de sua suposta mãe, significa “conselho, sabedoria, habilidade, astúcia, capacidade”. Mesmo *sophia* é primeiro “astúcia, habilidade, matreirice, esperteza”, e só secundariamente “conhecimento científico, sabedoria, filosofia”. Atena é mais *tech-nê* (arte, habilidade) que *nous* (mente). Daí ser patrona do artesanato. Seus favoritos especiais são homens de ação, sobretudo Odisseu, o “homem de muitas manhas” de Homero. As virtudes que ela proporciona são relacionadas por um pretendente que elogia Penélope — “os incomparáveis dons que ela deve a Atena, sua habilidade em finos trabalhos manuais, seu excelente cérebro, e esse gê-

nio que tem de conseguir o que quer”.¹⁸ Tanto Odisseu quanto Penélope são mestres do engano e da estratégia. A vida para ele é uma arte teatral. Vence Tróia por um ardil, onde falhou a força bruta. Sabe fazer um bote a partir do zero ou talhar uma cama de uma árvore viva. Foge da caverna do Cíclope improvisando um cruel instrumento com um tronco e imitando o cavalo de Tróia ao viajar sob um carneiro. A mente homérica é engenhosidade, inteligência prática. Não há profundo pensamento rodiniano, nem especulação matemática ou filosófica. Isso vem muito depois na história. Odisseu pensa com as mãos. É atleta, jogador, engenheiro. Atena governa o homem tecnológico, herdeiro grego do construcionismo egípcio.

Esta, proponho, é a resposta para a androginia de Atena. Ela aparece sob mais disfarces, e cruza as fronteiras sexuais com mais frequência do que qualquer outro deus grego porque simboliza a mente cheia de recursos, adaptável, a capacidade de inventar, planejar, conspirar, enfrentar e sobreviver. A mente como *techné*, projeto pragmático, era hermafrodita para os antigos, do mesmo modo como a psique é hermafrodita para Jung numa era em que o ego se expande e inclui o inconsciente. Atena personifica apenas o ego desperto, as energias diurnas. A psicologia pré-moderna externalizou os poderes daimônicos que localizamos na alma. Assim, a Górgona está no seio de Atena, mas não em seu coração. Atena, como mente planejadora transexual, explora situações e oportunidades, sujeitando as circunstâncias à vontade e ao desejo. Aqui, pela primeira vez, vemos o andrógino como símbolo cultural da mente. O Renascimento refunde o andrógino em termos alquímicos para representar a intuição e a espiritualização da matéria. O romantismo usa o andrógino para simbolizar a imaginação, o processo criativo e a própria poesia.

O inteiramente homem Ares é o frenesi da batalha, um raivoso estado semi-animal. Mas a andrógina Atena mentaliza a guerra. Entre suas invenções estão os arneses de guerra, a trombeta e a dança pírrica da armadura. Ela é a deusa da música marcial e do grito de batalha. Em Manifesto Futurista, Marinetti fala de “uma estética da guerra”. Atena transforma a guerra numa forma de arte: a ação calculada e decidida é o quadriculado histórico do espaço ocidental. A associação, por Jane Harrison, de Atena com o pensamento puro pertence à era helenista, quando a deusa passou a personificar cada vez mais a sabedoria sóbria, solitária.

Como deusa a presidir a *Odisséia*, Atena é um deslocamento projetado da consciência mercurial do astuto Odisseu, o hábil artista da fuga. A ligação entre o intrépido transexualismo de Atena e as maquinações da mente sutil é demonstrada numa cena em que ela muda de sexo diante de nós. Caminhando pela nublada praia de Ítaca, a qual lutou durante dez anos para alcançar, Odisseu vê um jovem pastor com uma azagaia, Atena disfarçada. Ele tece uma longa e espúria saga de infelicidades.

A deusa de olhos fúlgidos sorriu da história de Odisseu e acariciou-o com a mão. Sua aparência alterou-se, e agora parecia uma mulher, alta, bela e perfeita. [...]

— E assim, o meu obstinado amigo, o arquíimpostor Odisseu, com sua fome de intriga, não pretende nem mesmo em sua terra abandonar as manhas e as histórias mentirosas que adora do fundo do coração. Mas basta: nós dois somos adeptos da chicana. Pois no mundo dos homens não tens rival como estadista e orador, enquanto eu me destaco entre os deuses pela invenção e os recursos.¹⁹

Assim, a primeira cena de Homero depois que o herói consegue seu *nostos*, ou volta ao lar, assume forma ritualística: um dos astutos estratagemas de Odisseu se encaixa, como um parêntese heráldico, entre Atena homem e Atena mulher. A onírica transformação sexual é uma reencenação histriônica da falsa fala central. Sorrindo de prazer, Atena diz na verdade: “Que belo mentiroso és!”. As mentiras são pirataria legal na Idade do Bronze. Aqui, como no banquete feácio, o contador de histórias Odisseu fala pelo bardo Homero. Cinema homérico: o episódio da mudança de sexo sincroniza teatralmente palavra e imagem. A ligação entre os talentos técnicos de Atena e as mentiras de Odisseu é perfeitamente transmitida em nossa palavra “fabricação”. A sexualmente móvel Atena é, literalmente, os poderes mutantes e mutáveis da inteligência humana. As personas sexuais são a nervosa química primitiva de impulso e escolha.

À acusação de Jane Harrison, portanto, de que Atena esqueceu “a terra de onde brotou”, respondo que Atena está separada da terra porque representa o artificial. Como patrona dos ofícios e do cultivo da oliveira, dá ao homem controle sobre a natureza. Para Jane Harrison, a virgindade de Atena é estéril porque infértil no sentido ctônico. Mas virgindade é total autonomia. Jackson Knight diz: “A virgindade da deusa da cidade parecia ter alguma mágica simpatia com a defesa não rompida de uma cidade”.²⁰ Atena como patrona de Atenas é a muralha que deixa o inimigo do lado de fora, tanto o inimigo natureza quanto o inimigo homem. A virgindade é seu estável ego apolíneo, a obstinada vontade por trás de suas mudanças hermafroditas. Ela é fortitude e avanço, um trabalho a fazer. É a fanática determinação do Ocidente, limitada, mas que a tudo conquista.

Afrodite e Hermes ilustram a purgação gradual dos elementos ctônicos dos deuses do Olimpo. Nenhum dos dois se tornou inteiramente apolíneo, como eu defino o termo. Mas oferecem modelos para duas de minhas personas sexuais.

Afrodite, uma deusa da fertilidade do Oriente Próximo, foi um dos últimos acréscimos ao panteão olímpico. Começou como uma poderosa Mãe total e terminou, no fim da Antigüidade, como uma convenção literária sentimental, patrona do amor e da beleza. Em alguns lugares, seu culto reteve traços do caráter bissexual original. Hesíodo é a fonte da história de seu nascimento da espuma do mar, espadanada pela queda dos órgãos genitais decepados de Urano. Embora essa história bárbara possa ser outra etimologia fantasiosa (*aphros*, “espuma”), sugere alguma coisa sexualmente problemática na deusa, pois a Afrodite recém-nascida é uma transubstanciação da virilidade de Urano. Atena

brota de um cérebro divino, Afrodite de colhões divinos. As deusas de nascimento mutante serão vitoriosas sobre os homens em domínios distintos.

Em sua Chipre natal, Afrodite era adorada como a *Venus Barbata*, a Vênus Barbada. Sua imagem usava trajes femininos, mas tinha barba e órgãos genitais masculinos. Os sacrifícios rituais eram realizados por homens e mulheres travestidos. Em outra parte, como *Venus Calva*, ou Vênus Calva, Afrodite era apresentada com uma calva masculina, como os sacerdotes de Ísis. Aristófanes chama-a de Afroditos, um nome masculino cipriota. Afrodite apareceu com armadura de guerra em Esparta, que pode ter tomado o costume de empréstimo a Citera. A *Venus Armata*, ou Vênus Armada, tornou-se uma convenção renascentista em parte por causa da aparência da Vênus de Virgílio como Diana. Eu adoto os nomes *Venus Barbata* e *Venus Calva* para certas estrelas de cinema agressiva e corrosivamente verbais, como Bette Davis e Elizabeth Taylor.

O Hermes primitivo era indistinguível dos montes de pedras e monumentos fálicos chamados “hermas”, que assinalavam as linhas das fronteiras gregas. Quando atinge a forma humana, é como um homem maduro, barbado, psicopompo, que escolta as almas ao submundo. Os dois séculos que vão da arte arcaica à arte helenística transformam-no num belo jovem imberbe, como Apolo. O vigor masculino agrário torna-se andrógina urbanidade. O último Hermes influencia o Mercúrio romano, a quem Virgílio atribui “cabelos louros e graciosos membros juvenis” (*Eneida* IV.559). A evolução de Hermes a Mercúrio é a mesma do monolito bruto centrado na terra ao nadador aéreo que desafia a terra — do ctônio ao apolíneo. O último Hermes aparece no suave bronze de Mercúrio voador, de Giambologna, um logotipo dos floristas americanos.

Nossa idéia do mercurial vem da rapidez do Mercúrio de pés alados. Hermes é patrono da magia e do roubo. Seus epítetos são “jeitoso”, “enganador”, “engenhoso”. Otto fala de sua “lepidez e sutil astúcia”, sua “maravilhosa destreza” e “malícia”.²¹ Na vida real, observo, uma volátil mistura de masculino e feminino acompanha essa constelação de características irreprimíveis, inescrupulosas. A livre movimentação entre estados de espírito expõe automaticamente a pessoa a múltiplas personas sexuais. Embora tenha a astúcia de Hermes, a persona de Odisseu é rudemente masculina, como o Hermes primitivo. A dualidade sexual latente nas personas estratégicas de Odisseu está em sua andrógina patrona, Atena. *Mercurius*, palavra latina para o deus, o planeta e o metal, é o hermafrodita alegórico da alquimia medieval. Adoto o nome de *Mercurius* para a criatura maluca, espirituosa, inquieta, elusiva, sexualmente ambígua. Exemplos disso são Rosalind e Ariel de Shakespeare, a Mignon de Goethe, Natasha de Tolstoi e a Tia Mame de Patrick Dennis.

Hermes carrega um cajado mágico de mensageiro ou o caduceu, um bastão alado envolto por duas serpentes, símbolo da cura. O caduceu pode ter um significado bissexual, como o *uraeos* egípcio, o *labris* ou machado duplo cretense, e a cornucópia americana do Dia de Ação de Graças, que é ao mesmo tempo uma fálca corneta e um útero transbordante, abundante. O uroboros circular é igualmente bissexual. Neumann chama-o de “a serpente que ao mesmo tem-

po gesta, pare e devora”. Um texto de alquimia, citado por Jung, diz: “O dragão mata a si mesmo, casa-se consigo mesmo e emprenha-se a si mesmo”.²² A bissexualidade, em símbolo ou pessoa, recria a plenitude da cosmogonia primitiva.

Dioniso, antagonista e rival de Apolo, não está entre os deuses olímpicos de Homero, embora seja o filho de Zeus. Os deuses olímpicos apolíneos, afirmo, são deuses do olho. Dioniso representa a obliteração do olho ocidental. Herdeiro da Grande Mãe da natureza ctônica, é, com Osíris, o maior dos deuses agonizantes da religião de mistério. De sua adoração saíram dois rituais de enorme impacto sobre a cultura ocidental, o drama trágico e a liturgia cristã.

A androginia de Dioniso, como a de Atena, começa num nascimento sexualmente irregular. Quando sua mãe grávida, Semele, exige que o amante prove ser Zeus, é literalmente torrada. Zeus tira o filho de seu ventre, abre um talho na própria coxa e costura o filho dentro até ele se formar. Nas *Bacantes*, Eurípides imagina Zeus intimando Dioniso a “entrar neste meu útero masculino” (526-7). O útero artificial de Zeus assemelha-se à coxa de Adonis lacerada por uma presa, um símbolo da castração dos cultos da mãe. A gravidez de Zeus, trazendo Dioniso, forma a equação simbólica de criança e pênis que Freud encontra na psique materna. A analogia é apoiada por um trocadilho grego com as palavras para parreiral e escroto (ῶσχη e ὄσχη), cultuado na Oscoforia ateniense, festa da colheita do deus do vinho Dioniso.

Os gregos liam inexatamente o duplo nascimento de Dioniso em seu epíteto, Dítirambo, também nome de sua canção ritual: *dí* + *thura* = “porta dupla”. O deus nasce por duas portas, uma feminina outra masculina. Jane Harrison diz dos ritos de passagem da puberdade: “No selvagem, nascer duas vezes é a regra, não a exceção”. E em outra parte: “O nascimento do útero masculino é a libertação da criança da contaminação da mãe — para transformá-la de uma coisa de mulher numa coisa de homem”.²³ Na abertura da *Odisséia*, Telêmaco, inspirado por Atena, nascida de homem, busca o pai voltando-se contra a mãe. Também Jesus despreza publicamente sua mãe para cuidar dos assuntos de seu pai. A idade adulta masculina começa com a quebra das cadeias femininas. Mas Dioniso inverte as lealdades. Permanece filho de sua mãe, vestindo as roupas dela e andando com bandos de mulheres (fig. 11).

O travestismo de Dioniso é mais completo que o de Atena. Ela acrescenta armadura masculina a uma túnica feminina, mas não retém nada masculino, com exceção da barba. Vasos arcaicos mostram Dioniso com túnica de mulher, véu açafrão e rede de cabelo. Seu nome Bassareus vem do trácio *bassara*, um manto feminino de pele de raposa. Ele é chamado de Pseudanor, “Falso Homem”. O travestismo sexual era bastante comum no culto grego. Dois meninos vestidos de menina abriam o desfile da Oscoforia. Os executantes da dança ritual de Dioniso, a Itifalos, apareciam em trajes do sexo oposto. Na Hibristika e Histeria, festa de Afrodite em Argos, os homens usavam véus de mulher e



11. Dioniso e Mênades. Ânfora ática com figuras em vermelho, da autoria de Cleofrades, o Pintor, c. 500 a.C.

as mulheres trajes de homem. No festival de Hera, em Samos, os homens usavam vestidos de mulher e enfeitavam-se com braceletes, colares e redes de cabelo douradas. Nas noites de núpcias em Cós, o noivo usava trajes femininos. Em Esparta, a noiva, de cabeça raspada, usava trajes e botas de homem. Em Argos, a noiva ostentava uma barba falsa.

Várias sagas de heróis gregos têm interlúdios de travesti. O supermasculino Hércules é escravizado pela amazona Onfale, que o obriga a usar trajes femininos e fiar lã. A história era reencenada no culto de Hércules em Cós, onde seu sacerdote usava roupa de mulher. Chegando a Atenas, o jovem Teseu foi tomado por uma jovem e gozado por uma multidão de trabalhadores. Nada muda no ofício da construção civil! O herói reagiu lançando uma carruagem por cima de um telhado. Aquiles, o supremo guerreiro grego, começou sua carreira vestido de mulher. A história de seu desmascaramento por Odisseu, que o encontrou entre as mulheres de Scyros, pode lembrar iniciações tribais em que um bando de homens invade os aposentos das mulheres e seqüestra um menino para a vida adulta. Polígnotos pintou o Aquiles travestido no Propileu da Acrópole, e Eurípides dedicou ao assunto uma peça que se perdeu, os *Scírios*.

O travestismo ritual, naquele tempo como agora, é um drama de dominação feminina. Há significados religiosos para todas as personificações femininas, na boate ou no quarto. A mulher que veste roupas de homem apenas rouba poder social. Mas o homem que veste roupas de mulher está em busca de Deus. Ele memorializa sua mãe, a quem olhava no ritual de *boudoir* do espelho. Mães

e pais não pertencem à mesma liga cósmica. A paternidade é breve, a maternidade longa, pois a terra é uma mãe de roupas sempre mutantes, de verde para marrom e para verde de novo. A Bíblia condena o travestismo como contrabando dos cultos da mãe asiáticos. Contudo, a tradição pagã sobrevive no Carnaval do Rio de Janeiro, no *Mardi Gras* de Nova Orleans, no dia do Ano-Novo na Filadélfia, e em toda parte dos Estados Unidos no Dia das Bruxas. A mascarada do Dia das Bruxas é apotrópica, imitando os mortos na sua noite das noites, para espantar seus fantasmas. O travestismo antigo podia ser igualmente propiciatório. O que é sexualmente grotesco ou criminoso em nossa cultura pode ter significado simbólico em outra parte. Frazer diz de um costume tribal da Nova Guiné, no qual os órgãos genitais de um homem assassinado eram comidos por uma velha, e os de uma mulher assassinada por um velho: "Talvez a intenção seja dessexuar e desarmar o fantasma perigoso".²⁴ Na vida primitiva, sexo é religião, e vice-versa. O cristianismo jamais fechou o teatro ritual do sexo.

O travestismo de Dioniso, portanto, simboliza identificação radical com as mães. Eu relaciono isso com água, leite, sangue, seiva, mel e vinho. O Baco romano e do Renascimento não é mais que um deus do vinho. Mas o Dioniso grego governa o que Plutarco chama de *hygra physis*, a natureza úmida ou líquida. Dioniso é, como diz Farnell, "o princípio líquido nas coisas".²⁵ A liquidez dionisíaca é o mar invisível da vida orgânica, inundando nossas células e unindo-nos às plantas e animais. Nossos corpos são o oceano primevo de Ferenczi, inchando e ondulando. Interpreto a *hygra physis* de Plutarco não como água fluindo livre, mas represada, fluidos que vazam, pingam ou ficam pendurados em tecidos ou bolsas de carne. A *hygra physis* é o corpo feminino maduro, que considero uma prisão do sexo. A experiência feminina é submersa no mundo dos fluidos, demonstrado de modo dramático na menstruação, parto e lactação. O edema, retenção de água, uma praga feminina, é o plúmbeo abraço de Dioniso. A tumescência masculina é uma afirmação de separação dos objetos. A ereção é arquetônica, apontando para o céu. A tumescência feminina, por sangue ou água, é lenta, gravitacional, amorfa. Na guerra pela identidade humana, a tumescência masculina é um instrumento, a feminina uma obstrução. O gordo corpo feminino é uma esponja. Nos momentos de pico menstrual e natal, está passivamente travado, sofrendo onda após onda de poder dionisíaco.

Há homens iniciados na experiência feminina. O palhaço de circo, por exemplo, é um andrógino de gordura feminina. Em sihueta, está grávido. Tropeçando, caindo, levando bofetadas, é uma tumescência que não pode agir, mas apenas sofrer ação. O homem de mórbida gordura, meu exemplo seguinte, perde virilidade porque é paralisado pelo empanturramento passivo. O homem gordo, como oco vaso feminino, aparece na sátira do príncipe Hal a Falstaff, como "aquele baú de humores [...] aquele embrulho inchado de hidropisias, aquela imensa bombarda de vinho branco, aquele saco estufado de tripas" (*I Hen* IV.iv.457-57). Em *Emblemas* (1635), Francis Quarles amplia essas imagens à natureza, ao repelir o gordo: "Tua pele é uma bexiga inflada de humores aquosos; / Tua carne é um brejo, um pântano cheio de humores" (I.xxi.4). Brejo

e pântano são o meu pantanal ctônico, essa úmida fermentação primeva de terra e água que identifico com o corpo feminino. Gordura é fluidez, princípio básico dionisíaco. Karl Stern diagnostica como “uma caricatura de feminilidade” a autofrustração dos homens neuróticos, “cuja atitude em relação à vida era de acumulação e retenção, com uma tendência ao acúmulo improdutivo, uma espécie de interminável gravidez de inflação material que jamais chega à criatividade ou ‘parto’”. Ele chama essa síndrome de “acumulação sem saída”.²⁶ É uma gravidez masculina doentia, uma estagnante gordura mais da mente que do corpo. Pode ser um risco ocupacional do mundo acadêmico, tipificado pelo decepcionado mitógrafo Casaubon em *Middlemarch*, de George Eliot.

O pântano ctônico feminino de Dioniso é habitado por invertebrados silenciosos e pululantes. Sugerir ser justificado o tabu ligado às mulheres, e que a infame “impureza” da menstruação se deve não ao sangue, mas às gelatinas uterinas nesse sangue. O pântano primevo é coalhado de albumina menstrual, a morna matriz da natureza, fervilhante de algas e bactérias. Temos uma comida que simboliza esse pântano: a ostra crua na concha. Há vinte anos, notei as fortes reações provocadas por esse pitêu, a que poucos são indiferentes. As atitudes comuns vão do êxtase à repulsa. Por quê? A ostra é um microscópio da *higra physis* feminina. É tão estética e psicologicamente inquietante quanto o albúmen menstrual. A informidade primitiva da ostra dá acesso sensual a alguma arcaica experiência do pântano.

A Vênus de Botticelli chega à praia numa concha. O amor sexual é um mergulho oceânico no atemporal e elemental. G. Wilson Knight diz: “A vida surgiu do mar. Nossos corpos são três partes água, e nossas mentes compostas de salgadas luxúrias”.²⁷ O corpo da mulher recende a mar. Ferenczi diz: “A secreção genital da fêmea entre os mamíferos superiores e humanos [...] tem um distinto odor de peixe (odor de salmoura de arenque), segundo a descrição dos fisiologistas; esse odor da vagina vem da mesma substância (trimetilamina) a que a decomposição do peixe dá origem”.²⁸ Estou convencida de que as ostras cruas têm um caráter cunilingual latente, que muitos acham repugnante. Comer uma ostra recém-matada, mal morta, é um mergulho bárbaro, amoroso, no frio mar salgado da natureza.

A escatologia e as inscrições nas paredes, em sua perene sabedoria popular, reconhecem de um modo grosseiro o caráter marinho da mulher. A gíria americana chama o órgão genital feminino de “ostra barbada”. Camisetas e adesivos de pára-choque obscenos relacionam consumo de peixe com virilidade. Estudantes da Ivy League* recentemente trocaram as seguintes réplicas, riscadas em letras diferentes na parede de um reservado de estudo numa biblioteca: “As mulheres têm cheiro de peixe! Os homens têm cheiro de merda! As mulheres gostam do cheiro de peixe? Os peixes têm cheiro de mulher? Os peixes gostam de cheirar a mulher?”.

(*) Associação de universidades do Noroeste dos Estados Unidos, sinônimo de elite. (N. T.)

Dioniso, deus dos fluidos, governa uma tenebrosa terra de ninguém de matéria semitransformada em líquido. Neumann observa a ligação lingüística em alemão entre *Mutter*, mãe; *Moder*, brejo; *Moor*, paul; *Marsch*, pântano; e *Meer*, mar.²⁹ Um miasma ctônico paira sobre a mulher, como a nuvem poluída que despejava pestilência sobre a Tebas de Édipo. O miasma é o destino procriativo da mulher, ligando-a ao primevo. Ártemis é a mulher em fuga, escapando de sua nuvem para a apolínea luz solar. A radiação de Ártemis é um endurecimento militante de si, uma recusa da menstruação. Dioniso, endossando a mulher, também a mantém no pântano ctônico. Sartre fala do mucoso ou viscoso, *le visqueux*, “uma substância entre dois estados”, “um sugar úmido e feminino”, “um líquido visto num pesadelo”.³⁰ O visgo de Sartre é o pântano de Dioniso, o lodo carnal da matriz gerativa. Não há visão porque não há olhos. A tocha solar de Apolo está apagada; o âmago da criação é cego. No mundo-útero feminino, não há objetos nem arte.

Dioniso é a totalidade que tudo abarca do culto da mãe. Nada lhe causa nojo, já que contém tudo o que existe. O nojo é uma reação apolínea, um julgamento estético. Nojo sempre indica um certo desalinhamento, ou desvio, em relação ao maternal. Huysmans fala do “úmido horror” do corpo impuro da mulher.³¹ Sustentarei que o esteticismo do século XIX, visão de um reluzente mundo cristalino, é uma fuga do pântano ctônico, ao qual o amante da natureza Wordsworth levou inadvertidamente o romantismo. O esteticismo insiste na linha apolínea, separando objetos uns dos outros e da natureza. O nojo é o medo apolíneo de uma fronteira que se desfaz. Ernest Jones diz que a denúncia, por Hamlet, de sua mãe mostra “esse nojo quase físico que é uma manifestação tão característica de sentimento sexual intensamente ‘reprimido’”.³² Sim, Hamlet luta contra a atração do incesto edipiano. Mas todos cometemos incesto com a mãe natureza. Hamlet deblatera contra os “beijos imundos” do “rei inchado” (III.iv.183-5). Um homem inchado é meu palhaço grávido paralisado. Ou um cadáver em decomposição no jardim, a frugal carne assada da mesa de núpcias real. Hamlet, como todos os filhos de todas as mães, está inchado com “essa carne demasiado sólida”. Seu primeiro solilóquio é uma estranha cadeia de associações com uma oculta lógica ctônica: passa do nojo suicida por si mesmo para pensamentos sobre o mundo como “um jardim não capinado”, invadido por “coisas repelentes e grosseiras da natureza”, e termina como uma sinistra visualização da vida sexual de sua mãe entre “incestuosos lençóis” amassados, trapos sujos de suor, ao mesmo tempo fralda e sudário, envoltórios da mãe natureza para o nascimento e a morte (I.ii.129-59). A peça abunda em maus cheiros. O fedor vem de um cadáver não vingado, mas também da *prima materia* feminina, a úmida base da vida orgânica, a que Hamlet resiste em decadente repulsa.

Outro toalete feminino, outro pântano de sexo e imundície: o curioso poema de Jonathan Swift, *The lady's dressing room* [O toucador da senhora]. Outro homem como amante, odiante, *voyeur*, abrindo caminho a força no sórdido mundo-útero do qual viemos. É escorregadio de detritos, veneno e ungüentos

mágicos. Swift rejeita o nojo do protagonista: “Deveria eu a Rainha do Amor recusar, / Porque brotou da malcheirosa Lama?”. Vênus desliza para dentro da cidade por um esgoto. Swift confirma a identificação que estabeleço entre marisco e pântano. O vigoroso poeta comerá a ostra, enquanto seu protagonista tem ânsias de náusea sartreana. O pântano do *boudoir* de Swift pode vir de *Comus*, de Milton, onde uma virgem está grudada em sua cadeira encantada, “lambuzada de grumos de calor gelatinoso”. São dionisíacas resinas de languidez, gosmas femininas cheirando a peixe, o peso morto da paralisia medusina. O sexo nos trava. A virgem é libertada do pântano mucóide por uma ninfa aquática que vem de baixo da “reluzente e fria onda translúcida”, um reino apolíneo de pureza, claridade e visão. A castidade de Milton é “vestida de completo aço”, “uma Ninfa de aljava com Setas afiadas”, como as amazonas de Spenser.³³ A castidade é sempre uma vitória de Apolo sobre Dioniso. É a santidade do objeto recuperado da úmida e viscosa liquidez da natureza ctônica. Cila ou Caríbdis: os lubrificos lubrificantes da mulher são a estrada fácil para o inferno de Lear, onde se perdem os dois sexos.

O dionisíaco foi banalizado por polemistas dos anos 60, que o transformaram em brincadeira e protesto. Maconha na fila do piquete. Sexo no jardim-de-infância. Regressão benigna. Mas o grande deus Dioniso é a barbárie e brutalidade da mãe natureza. Comparando as linhas órfica e olímpica na religião grega, Gilbert Murray diz: “Essas coisas são Deuses ou formas de Deus: não homens mortais fabulosos, mas ‘Coisas que São’, coisas absolutamente não humanas e não morais, que trazem a felicidade do homem ou reduzem sua vida a farrapos sem uma quebra da própria serenidade”.³⁴ Dioniso liberta destruindo. Não é prazer, mas dor-prazer, a atormentadora servidão de nossa vida ao corpo. Para cada dádiva ele extorque um preço. A orgia dionisíaca terminava em mutilação e esquartejamento. O frenesi das Mênades era banhado em sangue. A verdadeira dança dionisíaca é um extremo de torsão que rasga. As ásperas batidas percussivas de Stravinsky, Martha Graham e do rock são concussões cósmicas no humano, rajadas de pura força. A natureza dionisíaca é cataclísmica. Nossos corpos são templos pagãos, redutos infiéis contra a alma ou a mente judeu-cristãs. Diz-se do beerrão moderno, ajoelhado, gemendo e vomitando compulsivamente, que está “adorando o deus de porcelana”. Quando os espasmos ctônicos tomam conta, somos invadidos por Dioniso. As contrações uterinas da menstruação e do parto são a mão de Dioniso fechando-se sobre nossas entranhas. Parto é expulsão, uma dura cascata de espasmos que nos chutam para fora num rio de sangue. Somos tambores de couro em que a natureza bate. O convite à dança dionisíaca é um contrato compulsório de escravização à natureza.

O princípio violento do culto de Dioniso é o *sparagmós*, que em grego quer dizer “rasgar, despedaçar, estropiar”, e, secundariamente, “convulsão, espasmo”. O corpo do deus, ou um substituto humano ou animal, é feito em pedaços, que são comidos ou espalhados como sementes. A omofagia, o comer ritual de carne humana crua, é a assimilação e internalização da divindade. A antiga

religião de mistério baseava-se na imitação do deus pelo fiel. Canibalismo era personificação, um teatro primitivo. Você é o que você come. As partes do corpo do esquartejado Osíris, espalhadas pela terra, foram recolhidas por Ísis, que fundou um santuário em cada lugar. Antes de ser preso, Jesus rasga o pão da Páscoa para seus discípulos: “Tomai, comei; isto é o meu corpo” (Mateus 26:26). Em todo ofício cristão, óstia e vinho transformam-se no corpo e sangue de Cristo, consumidos pelo fiel. No catolicismo, isso não é simbólico, mas literal. Transubstanciação é canibalismo. O *sparagmós* dionisíaco era um êxtase de excitação sexual e força sobre-humana. Tentem esquartejar um frango assado só com as mãos! — quanto mais uma cabra ou bezerra vivas. O espalhamento do *sparagmós* inseminou a terra. Daí o engolir as partes do deus ser um ato de amor físico. Talvez haja um elemento de omofagia em todo sexo oral, um ritual místico reverente e sádico. A natureza vive de *sparagmós*, não de abstração literária. Está sempre despedaçando para refazer: uma testemunha de um recente desastre aéreo, em que 131 pessoas morreram quando uma ventania jogou o avião no chão, disse aos repórteres: “Pareciam pernas e braços separados e queimando”. Acidentes e desastres são um espetáculo religioso. Os meios de comunicação sensacionalistas dão-nos a grotesca verdade sobre a realidade.

Meditando sobre Apolo e Dioniso, Plutarco diz que o esquartejamento é uma metáfora para as metamorfoses de Dioniso “em ventos e água, terra e estrelas, e nas gerações de plantas e animais”.³⁵ Dioniso, como Proteu, passa por todas as formas de ser, de alto a baixo. Humana, animal, vegetal, mineral: nenhuma tem status especial. Todas são igualadas e sacralizadas no *continuum* de energia natural. Dioniso, nivelando a grande cadeia do ser, não respeita hierarquia. Plutarco diz que os “enigmas e histórias fabulosas” sobre Dioniso “fabricam destruições e desaparecimentos, seguidos de retornos à vida e regenerações”. As religiões de mistério ofereciam aos iniciados a vida eterna. A promessa de ressurreição foi e é um dos grandes motivos da disseminação do cristianismo. O culto olímpico não tinha esse atrativo: o visível separatismo dos nítidos deuses apolíneos se aplicava também às suas relações com os fiéis. Jane Harrison diz do nascimento da tragédia no ritual dionisíaco: “Atena, Zeus e Poseidon não têm dramaticidade porque ninguém, mesmo nos momentos mais loucos, acreditava que poderia tornar-se e ser Atena, ou Zeus, ou Poseidon”.³⁶ A personificação e a teatralidade da religião de mistério permanecem na liturgia cristã, onde celebrante e leigos reencenam a Última Ceia e o sacrifício sangrento da crucificação. A Imitação de Cristo impregna a prece e o ritual, como nas catorze Estações da Via Sacra ou nos estigmas, as chagas sangrentas de Cristo que aparecem nas mãos e pés do devoto. Nossa palavra entusiasmo vem do dionisíaco *enthousiasmos*, um estado louco de santa inspiração. O devoto era *entheos*, “cheio do deus”. Fundiam-se homem e deus. Frazer diz: “Todo egípcio morto era identificado com Osíris e tinha o seu nome”.³⁷ A religião de mistério é uma comunhão, uma união de humano e divino, avolumando-se pelo mundo com uma força que tudo conquista. A religião de mistério é uma vibração, um tremor ou *temblor* que reduz o visível ao tangível, uma brutal mão na massa.

O apolíneo e o dionisíaco, dois grandes princípios ocidentais, governam a persona sexual na vida e na arte. Minha teoria é a seguinte: Dioniso é identificação, Apolo objetificação. Dioniso é o empático, a emoção simpática que nos transporta para dentro de outras pessoas, outros lugares, outros tempos. Apolo é o separatismo duro, frio, da personalidade e do pensamento categórico do Ocidente. Dioniso é energia, êxtase, histeria, promiscuidade, emocionalismo — discriminação indiferente de idéia ou prática. Apolo é obsessividade, voyeurismo, idolatria, fascismo — frigidez e agressão do olho, petrificação dos objetos. A imaginação humana rola pelo mundo em busca de *cathexis*. Aqui, ali, em toda parte, investe-se de coisas perecíveis de carne, seda, mármore e metal, materializações do desejo. Até as palavras o Ocidente transforma em objetos. É impossível a harmonia completa. Nossos cérebros são divididos, e o cérebro separado do corpo. A briga entre Apolo e Dioniso é a briga entre o córtex superior e os cérebros límbicos e reptílicos mais antigos. A arte reflete sobre o eterno dilema ordem versus energia, e resolve-o. No Ocidente, Apolo e Dioniso lutam pela vitória. Apolo faz as linhas de fronteira que são civilização mas conduzem a convenção, contenção, opressão. Dioniso é energia desenfreada, louca, rude, destrutiva, estróina. Apolo é a lei, a história, a tradição, a dignidade e a segurança do costume e da forma. Dioniso é o *novo*, emocionante mas rude, varrendo tudo para começar de novo. Apolo é um tirano. Dioniso um vândalo. Todo excesso provoca uma reação contrária. Assim, a cultura ocidental oscila de um ponto a outro em seu ciclo complexo, despejando seus pródigos tributos de arte, palavra e ato. Entulhamos o mundo de realizações grandiosas. Nossa história é vasta, sinistra e interminável.

Agora a tradução desses princípios em psicologia e política. Plutarco chama Apolo de o Uno, “negando o Muito e abjurando a multiplicidade”.³⁸ O apolíneo é aristocrático, monarquista e reacionário. O volátil e móvel Dioniso é *hoi poloi*, o Muito. É ralé e lixo, tanto o democrático governo da ralé quanto o transbordamento de incontáveis objetos ribombando pela natureza afora. Diz Jane Harrison: “Apolo é o princípio da simplicidade, unidade e pureza, Dioniso o de múltipla mudança e metamorfose”.³⁹ Os artistas gregos, diz Plutarco, atribuem a Apolo “uniformidade, ordenação e inalterada seriedade”, mas a Dioniso “variedade”, “caráter brincalhão, irresponsável, e frenesi”. Dioniso é um mascarador e improvisador; é energia daimônica e identidade plural. Dodd afirma: “Ele é Lusios, o ‘Libertador’ — o deus que, por meios muito simples, ou por outros não tão simples, nos possibilita por um breve tempo *deixarmos de ser nós*, e com isso nos liberta. [...] O objetivo desse culto era *ecstasis* — que podia significar qualquer coisa, desde ‘tirar-nos de nós mesmos’ até uma profunda alteração da personalidade”.⁴⁰ *Ecstasis* (estar fora de) é um sair de si mesmo, como no transe esquizóide ou xamanístico. A amoralidade de Dioniso atua nos dois sentidos. É o deus do teatro, do bailes de máscaras e do amor livre — mas também da anarquia, do estupro em bando e do assassinato em massa. O caráter brincalhão e a criminalidade são primos irmãos, cancelando a norma. O géli-

do Apolo tem uma coerência e clareza esculturais. O Uno apolíneo, severo, rígido e contido, é a personalidade ocidental como obra de arte, ativa e elegante.

O *sparagmós* e a liquidez dionisíacos são análogos. O *sparagmós* nega a identidade dos objetos. É a natureza triturando e dissolvendo a matéria em energia. Ernst Cassirer fala da “instabilidade” e da “lei da metamorfose” do mundo mítico, que está “num estágio muito mais fluido e flutuante que nosso mundo teórico de coisas e propriedades”.⁴¹ A fluidez dionisíaca é a plenitude do úmido pântano feminino. As metamorfoses dionisíacas são as cintilações da máquina de alta energia e de movimento perpétuo da natureza. *Sparagmós* e metamorfose, sexo e violência invadem nossa vida nos sonhos, em que os objetos e pessoas tremulam e fundem-se. Os sonhos são magia dionisíaca na inflamação sensorial do sono. O sono é uma caverna à qual descemos toda noite, a cama uma toca de primeira hibernação. Ali entramos em transe, balbuciando e nos contorcendo. Dioniso é os reflexos automáticos e as funções involuntárias de nosso corpo, a serpentina peristalse do arcaico. Apolo congela, Dioniso dissolve. Apolo diz: “Pára!”. Dioniso diz: “Anda!”. Apolo arrebanha e prega tábuas nas janelas contra as tempestades da natureza.

G. Wilson observa: “O apolíneo é o ideal criado, formas de visionária beleza que podem ser vistas, mais visão que som, intelectualmente claras para nós”.⁴² Contemplamos o apolíneo de uma distância estética. Na identificação dionisíaca, o espaço entra em colapso. O olho não pode manter a *perspectiva*. Dioniso não pode ver a floresta por causa das árvores. A poluição da liquidez dionisíaca apara as duras arestas de tudo. Objetos e idéias são turvos, enevoados — aquela névoa que Johnny Mathis canta no amor. Empatia dionisíaca é dissolução dionisíaca. *Sparagmós* é *partilhar*, partir o pão ou o corpo. Identificação dionisíaca é sentimento de camaradagem, identidade extensa ou ampliada. Isso passou para o cristianismo, que tentou separar o amor dionisíaco da natureza dionisíaca. Mas, como eu disse, não há ágape ou caridade sem eros. A série contínua de empatia e emoção leva ao sexo. Não compreender isso foi o erro cristão. O *continuum* de sexo leva ao sadomasoquismo. Não compreender isso foi o erro dos anos 60 dionisíacos. Não há dignidade liberal da pessoa no dionisíaco. O deus dá latitude mas não direitos civis. Na natureza, estamos condenados sem apelação.

BELEZA PAGÃ

Os elementos apolíneo e dionisíaco concorrentes na cultura grega continuaram não resolvidos. Só o Egito pôde sintetizar a clareza solar da forma com o daimônico culto da terra: cultuou tanto o olho quanto o labirinto da biologia. A religião de Estado egípcia, com sua mística obscurantista, mas com geometrias de alta nitidez, unificou as classes num sistema de crença. Na Grécia pode ter havido uma divisão, com os aristocratas seguindo o culto do céu olímpico, enquanto os camponeses, nominalmente olímpicos, continuavam cautelosamente a cultivar os espíritos primevos do solo. A cultura ateniense do século V a.C. foi supremamente apolínea. Na verdade, o estilo clássico é sempre uma derrota de Dioniso por Apolo. É a forma resgatada da dissolução oceânica da mãe terra.

Os momentos de alto classicismo, como o Renascimento, são curtos. O artista fala por seu país e é orientado por um surto de confiança coletiva. Assim foi o Shakespeare da década de 1590 elisabetana, ou o Michelangelo do *Davi* e da *Criação do homem*. Mas a política entra em espiral e se descontrola. Davi torna-se Golias. O idealista no trono é seguido por um cínico. Do lamaçal das políticas cortesãs bizantinas veio o jacobeu Shakespeare de *Hamlet* e das peças de problemas, e o Michelangelo maneirista do violento *Julgamento final* e dos nus da Capela Medici. A grande arte clássica é simples, serena, equilibrada. A arte de última fase é consumada mas ansiosa. A composição é entulhada e demasiado trabalhada; a cor sinistra. O *Laocoonte* helenístico mostra a perversidade teatral do estilo de última fase: heróico atletismo masculino, tenso e explodindo, estrangulado por serpentes. Juntam-se o belo e o grotesco. A arte de última fase corrompe a forma do apogeu clássico com o sexo e a violência da mãe natureza. Dioniso, amarrado por Apolo, sempre escapa e volta para vingar-se.

A passagem de Dioniso para Apolo e para Dioniso de novo é ilustrada em dois marcos do drama grego, *Oréstia* (458 a.C.), de Ésquilo, e *As bacantes* (407), de Eurípides, que se situam nos dois extremos da Atenas clássica. Da geração de Ésquilo, excitada com a vitória sobre os invasores persas, veio a perfeição formal da arte e da arquitetura clássicas — a beleza e liberdade da escultura masculina, as grandiosas mas humanísticas proporções do Partenon. *Oréstia* procla-

ma a vitória de Apolo sobre a natureza ctônica. Cinquenta anos depois, após o declínio e queda de Atenas, Eurípides responde a cada uma das afirmações de Ésquilo. As *bacantes* são uma refutação ponto por ponto de *Oréstia*. A casa apolínea construída por Atenas é demolida por uma onda de superpoder ctônico. Dioniso, o invasor vindo do leste, vence onde o invasor persa perdeu. O culto do céu desmorona e volta a ser culto da terra.

Ésquilo faz da antiga lenda da Casa de Atreu uma metáfora do nascimento da civilização a partir da barbárie. Para ele, história é progresso; neste aspecto, é o primeiro liberal. Infelizmente para as mulheres, o ideal de democracia ateniense celebrado na *Oréstia* exige uma derrota do poder feminino. Os leitores modernos talvez não captem a cínica audácia no partidatismo local de Ésquilo: o desvio de uma saga homérica para sua cidade natal (uma simples aldeola na *Iliada*) é como se um poeta americano fizesse os Cavaleiros da Távola Redonda emigrarem para Nova York. Mas Ésquilo tinha razão. As décadas vindouras seriam um momento de auge na história do mundo, uma explosão de criatividade acompanhada de misoginia institucionalizada. As mulheres não tiveram parte na alta cultura ateniense. Não podiam votar, ir ao teatro, ou entrar na *stoa* que discutia filosofia. Mas a orientação masculina da Atenas clássica era inseparável de seu gênio. Atenas tornou-se grande não a despeito, mas por causa de sua misoginia. O homossexualismo masculino desempenhou um papel catalítico semelhante na Florença renascentista e na Londres elisabetana. Em tais momentos, a aliança masculina desfruta de uma amorosa intensidade de auto-segurança, uma transitória convicção de vitória sobre as mães e a natureza. Por 2500 anos, a cultura ocidental tem-se alimentado das enormes conquistas da *hybris* homossexual, pequenos bandos de homens que atingem alturas visionárias, nuns poucos anos concentrados de exaltação e desafio.

A *Oréstia* recapitula a história, passando da natureza para a sociedade, do caos para a ordem, da vingança para a justiça, da mulher para o homem. Pai mata filha; esposa mata marido; filho mata mãe. Quem é inocente, quem é culpado? As alegações conflitantes, julgadas por um tribunal ateniense, dão num empate. Que é quebrado por Atena, a guerreira andrógina, que inesperadamente endossa o domínio masculino, com base em que ela não tem mãe, nasceu só de seu pai. A patrona de Atenas é uma mulher de armadura, um corpo duro feminino, sem interioridade ctônica. Atena lacra o espaço-útero da mãe natureza. Fecha a *Oréstia* em dois sentidos, do mesmo modo como Clitemnestra a abre. Atena é a resposta apolínea ao problema da mulher que atormenta todo homem.

As primeiras palavras de Clitemnestra, mulher de vontade masculina, evocam o antigo poder da fértil “mãe noite” (*Agamêmnon* 265). Ela defende os direitos femininos, a prioridade de mãe sobre filho e esposa sobre marido. Ao contrário de Homero, Ésquilo faz de Agamêmnon um gigolô, consorte menor de uma rainha-deusa. As Fúrias, infernais mastins vingadores de Clitemnestra, são espíritos daimônicos do culto da terra, negras como sua mãe noite. São feias. *Agridem o olho*. As Fúrias são bruxas com coroas de serpentes, olhos pingando pus. Apolo e sua sacerdotisa não suportam olhá-las: ele as bane para sua casa

de “decapitações, olhos arrancados, gargantas cortadas, castração, mutilação, apedrejamento e impalamento” (*Eumênides* 186-90). As Fúrias vêm do reino do *sparagmós* dionisiaco, ou esquartejamento ritual. O ctônio aniquila a forma e oblitera o olho. As Fúrias queixam-se da falta de respeito dos “fedelhos”, jovens deuses de orelhas sujas. A história agita-se para sair do domínio da natureza. Apolo, o olho solar, libertou-se da mãe noite.

A *Oréstia* mostra que a sociedade é uma defesa contra a natureza. Tudo que é inteligível — instituições, objetos, pessoas, idéias — resulta de clarificação, adjudicação e ação apolíneas. A política, ciência, psicologia e arte ocidentais são criações do arrogante Apolo. Por todos os séculos, ganhando ou perdendo, a mente ocidental tem lutado para manter a natureza a distância. A transição sexista da *Oréstia*, do matriarcado para o patriarcado, registra a rebelião que toda imaginação tem de fazer contra a natureza. Sem essa rebelião, estamos condenados, como espécie, à regressão ou *stasis*. Mesmo nos rebelando, não podemos ir muito longe. Mas toda competição com o destino é divina.

O sexismo da *Oréstia* foi a primeira onda de choque do conceitualismo grego. A arte e a arquitetura tinham à mão o formalismo egípcio da coluna e da escultura de pedra, que viera se desenvolvendo lentamente durante a era arcaica. A filosofia emergiu de repente da física pré-socrática. A trilogia apolínea de Ésquilo inaugurou a era de ouro do classicismo. A tragédia grega é uma jaula conceitual em que Dioniso, o fundador do teatro, se vê preso. Uma peça é uma formação de angústia que imobiliza essa energia protética. No fim da *Oréstia*, as Fúrias, purificadas do ctônio, tornam-se as Eumênides, as “Bondosas”, benévolas guardiãs de Atenas. A tragédia grega é uma prece apolínea, sufocando o apetite imoral da natureza. Só funciona quando a sociedade se mantém coesa. Quando o centro não agüenta, a tragédia se desintegra. Dioniso é a névoa que desliza pelas frestas da sociedade.

Depois de 431 a.C., Atenas foi humilhada pela peste, a fracassada expedição siciliana e a derrota frente a Esparta na Guerra do Peloponeso. Desapareceram o idealismo e o sentido de missão. Clareza e perfeição apolíneas não eram mais possíveis. As *Bacantes* de Eurípides, emergindo da dúvida e da crítica da cidade sobre si mesma, reverte ironicamente a *Oréstia*: a natureza ctônica, que Ésquilo derrota, retorna com força terrível. Dioniso desembarca em Tebas, local da maior tragédia de Sófocles. Eurípides reescreve as afirmações centrais de seu precursor. Tirésias, que em Sófocles adverte Édipo a buscar a iluminação apolínea, agora adverte Penteu a fazer o contrário. Também aqui, Tirésias é a rota sexual pela qual os protagonistas avançam para a destruição. A transformação de Édipo, em 24 horas, de herói supermasculino em aleijado sofredor, ecoa na transformação de Penteu, de jovem e empertigado garanhão a bicha e a cadáver despedaçado.

A *Oréstia* começa com sinalizações de fogueira ricocheteando de um cume de montanha a outro, de Tróia até Argos. Invenção de Clitemnestra para saber da queda de Tróia, é a chama de raiva que passa daquela para esta guerra. É a cadeia assassina da causalidade, a linha de sangue de três gerações da Casa

de Atreu, como o tapete vermelho pisado por Agamêmnon, o rio de seu próprio sangue. A fogueira é também a chama profética que passa de Homero a Êsquilo, uma mudança cultural de gêneros do épico para a tragédia. A terceira peça da *Oréstia* começa espelhando a primeira. Transmissão no tempo: as sacerdotisas de Apolo, as Pitonisas, recitam a transferência da propriedade de Delfos da Mãe Terra para Apolo, do culto da terra para o culto do céu, prefigurando a neutralização das Fúrias pelos deuses do Olimpo. Os brilhantes movimentos de Êsquilo, imponentes, sistemáticos e históricos, são parodiados pelas *Bacantes*. A Grécia mais uma vez recebe fogo da Ásia, mas para o apocalipse, não para a evolução. A história caminha para trás, a civilização recai na natureza. Dioniso conduz hordas bárbaras de saqueadores: Tebas é a primeira, com toda a Grécia à frente. Tirésias profetiza, escarnecendo as Pitonisas de Êsquilo, que Dioniso saltará os rochedos de Delfos. As *bacantes* são uma corrida de demolição, uma saga de catástrofe. E tudo rui. O invasor Dioniso é peste, fogo e sangue, o Titã da natureza libertado.

A *Oréstia* é psicodrama freudiano. Orestes, ego jovem, é inundado pelo id das Fúrias, até que o superego Apolo as põe em seu devido lugar. Êsquilo faz uma analogia entre sociedade e personalidade. As *Bacantes* desfiguram as construções apolíneas da sociedade. Dioniso é o sexo bruto e a violência da natureza. É drogas, bebida, dança — a dança da morte. Minha geração dos anos 60 talvez seja a primeira, desde a Antigüidade, a ter tido uma experiência tão direta de Dioniso. As *bacantes* são nossa história, um panorama de embriaguez, ilusão e autodestruição. O rock é o poder bruto de Dioniso como Brômios, “o Trovejante”. Nas *Bacantes*, o culto do céu e a autoridade política apolíneos estão falidos. A sociedade está em sua fase última ou decadente. A hierarquia governante consiste dos senis e adolescentes. Penteu é como os grosseiros cortejadores de Homero, uma geração perdida de almofadinhas mimados, não sazonados pela guerra e a aventura. Mais herdeiro que fundador, é valentão e fanfarrão. Tebas é um vácuo moral no qual irrompe Dioniso. Ele é uma volta do reprimido, o id das Fúrias de Êsquilo libertando-se explosivamente da servidão.

Fazendo a crônica do nascimento de uma religião a partir do desmoronamento do velho, as *Bacantes* prefiguram estranhamente o Novo Testamento. Quatrocentos anos antes de Cristo, Eurípides descreve o conflito entre a autoridade armada e um culto popular. Um cabeludo inconformista, dizendo-se filho de Deus com uma mulher humana, chega à capital com uma multidão de discípulos andrajosos, provincianos exóticos. Seriam as palmas da entrada de Jesus em Jerusalém uma versão das *thyrsi* dionisiacas, poderosas varas mágicas de pinho? O semideus é preso, interrogado, ridicularizado, encarcerado. Não oferece resistência, submetendo-se mansamente a seus perseguidores. Os seguidores, como são Pedro, escapam quando seus grilhões caem magicamente. Uma vítima ritual, simbolizando o deus, é erguida numa árvore, depois massacrada, e seu corpo despedaçado. Um terremoto arrasa o palácio real, como o terremoto na crucificação de Jesus que rasga o véu do Templo, símbolo da velha ordem. Os dois deuses são amados pelas mulheres e ampliam os direitos delas. A peça

identifica o travestido Dioniso com as deusas-mães Cibele e Deméter. Ele vinga a difamação de sua mãe enlouquecendo a irmã dela, Agaue, até o infanticídio. Agaue, saltando pelo palco com seu sangrento troféu, abraça a cabeça decepada do filho Penteu como uma sinistra imitação da *pietã*. Contra a vontade, imita a assassina mãe natureza.

Eurípides mostra o que é excluído da suposta universalidade da tragédia ateniense. O lúgubre sorriso de Dioniso, brincalhão e cruel, desmente a alta seriedade da tragédia. O lascivo voyeurismo com que Dioniso atrai Penteu talvez seja o comentário de Eurípides sobre as evasões morais do teatro — o perverso voyeurismo da platéia, o resíduo de bruta barbárie nas mortes e desastres da tragédia. As falas do mensageiro das *Bacantes* estão abarrotadas de detalhes grotescos e milagrosos. As loucas Mênades, cingidas de cobras a contorcer-se, dão de mamar a lobos e gazelas. Água, vinho e leite brotam do solo. Mulheres despedaçam gado com as mãos nuas. Cobras lambem sangue borrifado em bochechas. Esquartejando Penteu, as Mênades jogam bola com seus braços, pés e costelas. Agaue, espumando pela boca, impala a cabeça dele em seu bastão. Nessas falas bárbaras, esportivas, olhamos diretamente dentro da fantasia daimônica, a infernal paisagem noturna do sonho e da imaginação criadora. Dioniso, que vive mudando de forma, que é touro, cobra, leão, dissolve os limites apolíneos entre objetos e seres. É vasto, indiscriminado, tudo abarca.

As *Bacantes* desconstroem a personalidade ocidental. Penteu, trazido ao palco aos pedaços numa padiola, foi esquartejado. Está despedaçado. Perdeu a cabeça. Nós dizemos que nos desmontamos, sofremos um colapso, damos a volta por cima, juntamos os pedaços. Só no Ocidente existe tal convicção de unidade apolínea de personalidade, hierarquicamente arrumada e orientada para tarefas. Transformando Penteu de um guerreiro que pede a armadura num travesti que ajeita a barra da saia, Dioniso derrete o ego blindado do Ocidente em ambivalência moral e sexual. As *Bacantes* devolvem o drama às suas severas origens rituais. O que Ésquilo tomou para Apolo, Eurípides devolve, sujo de sangue, a Dioniso.

A tragédia surge do choque entre Apolo e Dioniso. A ordem, a harmonia e a luz apolíneas abrem uma clareira na natureza, onde a voz individual pode ser ouvida. Apolo é um legislador; Dioniso está além da lei. A tragédia desbota-se em melodrama quando o indivíduo se torna maior que o Estado. A lírica, inventada antes pelos gregos, é o gênero da experiência individual. Quando o lírico invade a tragédia, um gênero público, acabou a tragédia. A tragédia cria *linhas de visão*, uma matemática de espaço social. O teatro grego formaliza as relações de olho do grupo ou *polis*: captura e distancia Dioniso, reduzindo a natureza a ser *olhada* e, por conseguinte, purificada. A extrema visibilidade do elegante Partenon, postado no cume da Acrópole, paira acima das visibilidades rituais do Teatro de Dioniso, esculpido do rochedo embaixo. O Partenon e a *Oréstia* nasceram simultaneamente como idéias apolíneas. Ver, e vencer com a visão. Os ritos de Dioniso, como são descritos nas *Bacantes*, eram participatórios e livres de forma, chegando ao caos. A conversão de bacanal em liturgia

se deu em Atenas. O impulso grego para a conceitualização apolínea extraiu programa e estrutura da festa da fertilidade de Dioniso, na primavera. O teatro grego era um *exercício do olho*. A platéia, sentada e olhando, fortalecia a supressão cultural da natureza ctônica. Era um intensificação do olho e da mente em sua guerra com o corpo.

Apolo é o olho ocidental vitorioso. Dioniso, como observei, é visceral e espasmódico: é comer e sentir. *Sparagmós* é a natureza mastigando, reduzindo objetos ao caldo grosso do pântano primevo. No frontão do templo em Olímpia, Apolo estende o braço para dominar os furiosos centauros, uma festa de casamento transformada em motim e estupro. O gesto fascista é também feito pelo *Apolo Belvedere*, seguindo sua seta com o olho. O braço estendido de Apolo é a *linha do horizonte* do culto do céu. É a penetrante linha de visão do agressivo olho ocidental, a linha reta inventada pelo Egito como correção das curvas sensuais da mãe natureza. Em Olímpia, o braço reto apolíneo suprime o pegajoso tumulto da natureza ctônica. Apolo é o superego submetendo grandiosamente o libidinoso id, como na *Oréstia*. Os centauros são os impulsos animais do homem, controlados pela forma social. Meio cavalos, simbolizam a metamorfose dionisiaca.

Dioniso introduz na matéria movimento e energia: os objetos são vivos, e as pessoas bestiais. Apolo imobiliza os vivos em objetos de arte ou de contemplação. A objetificação apolínea é fascista mas sublime, ampliando o poder humano contra a tirania da natureza. O olho ocidental de Apolo nos dá identidade, fazendo-nos visíveis. Seu braço estendido reaparece no ritual da corte renascentista, preservado no balé clássico. A extensão do braço, necessária para escoltar uma mulher vestida de anquinhas, é *ativação do corpo superior*. É literalmente cortesia: isto é, cria um espaço social visível, hierárquico, a arena artística onde o balé ainda se movimenta. A "linha" caucasiana do corpo do dançarino é a linha forte de Apolo. Seu braço estendido representa a cabeça e a parte superior do corpo rebelando-se contra o pelvismo ctônico. Lembrem-se dos braços murchos da Vênus de Willendorf, das amplas cadeiras. Dioniso, com seus ritos menádicos noturnos, é o corpo como espaço-útero interno, em forma de túnel para comer e procriar. Apolo, altivo, severo e julgador, cria o plano do olho pelo qual ascendemos acima de nossos corpos tenebrosos.

A forma apolínea derivou do Egito, mas foi aperfeiçoada na Grécia. Coleridge diz: "Os gregos idolatravam o finito", enquanto os norte-europeus têm uma "tendência ao infinito".¹ Spengler identifica do mesmo modo a moderna "alma faustiana" com "espaço puro e ilimitado". Seguindo Nietzsche, ele chama o apolíneo de "princípio dos *limites visíveis*", e aplica-o à cidade-estado grega: "Tudo que ficava além do alcance visual desse átomo político era estranho". A estátua grega, "o corpo empírico visível", simboliza a realidade clássica: "o material, o opticamente definido, o abarcável, o imediatamente presente".² Os gregos eram, segundo a minha expressão, materialistas visionários. Viam coisas e pessoas nítidas e reluzentes, radiantes de fascínio apolíneo. Conhecemos o Dioniso apolíneo sobretudo por meio do veículo impressionista da

pintura dos vasos arcaicos. Ele só aparece em forma de estátua quando perde a barba e os trajes femininos e torna-se um efébio deus olímpico, a partir do século V a.C. A alta cultura de Atenas baseia-se na definitividade e externalidade apolíneas. “Toda a tendência da filosofia grega depois de Platão”, observa Gilbert Murray, “era de afastar-se do mundo externo e aproximar-se do mundo da alma.”³ A mudança do pensamento grego de fora para dentro é paralela à mudança na arte do nu masculino para o feminino, do gosto homossexual para o heterossexual. Spengler diz da sociedade grega: “O que estava distante, invisível, não estava, *ipso facto*, ‘ali’”.⁴ Citei a observação de Karen Horney de que a mulher não consegue ver seu órgão genital. A visão do mundo grega baseava-se no modelo de absoluta externalidade dos órgãos sexuais masculinos. A cultura ateniense abundava em externalidades, o ar livre da *ágora* e a nudez da *palestra*. Não há nus femininos na grande arte do século V a.C. porque a sexualidade feminina, imaginativamente, não estava “ali”, mas enterrada, como as Fúrias transformadas em Eumênides. À antiga queixa de que os gregos davam a suas estátuas órgãos genitais de meninos, pode-se responder que os nus masculinos apresentam todo o corpo como um projetado órgão genital. A *Afroditite de Cnido*, modestamente curvada, assinala a virada para a internalidade espiritual e sexual. É o fim de Apolo.

Kalokagathia, o belo e (ou como) o bom, estava implícito desde o começo na visão de mundo grega. A idealização apolínea da forma já estava presente em Homero, quando as artes visuais ainda tateavam em busca de um estilo. O pictorialismo cinematográfico de Homero pôs a blindada personalidade ocidental no mapa literário. Jane Harison refere-se sugestivamente, sem entrar em detalhes, ao “horror homérico ao disforme”.⁵ Reconheço esse horror na batalha épica, na *Iliada*, entre Aquiles e o rio Scamander, um estranho episódio que oscila surrealmente entre o terror e a comédia. O rio está em fluida meia condição de identidade, uma personificação que se dilata e contrai à vontade. Pensa e fala como um semideus, depois difunde-se na imensidade da força natural, além da escala humana. A arte arcaica grega enfiou jovialmente deuses do rio ou do vento nos cantos dos frontões dos templos. São criaturas alegremente contorcidas, rosto humano e torso terminando num saca-rolha azul. O Scamander de Homero tem boa índole mas é facilmente provocado. Protesta contra o seu emporcalhamento com sangue e horror pelo predador Aquiles. Dá-se um longo confronto de vontades. As armas são inúteis contra as “espumantes cataratas” e o “negro muro de água”. Aquiles é sepultado num “poderoso vagalhão”, a terra varrida de debaixo de seus pés.⁶ O episódio se passa em pesadelesca câmara lenta. A dimensão humana, a força humana não bastam. Aquiles só sobrevive porque Hefesto intervém, esaldando o rio com fogo e transformando-o em vapor. É uma guerra dos elementos. Só a natureza pode lutar contra a natureza. A cena muda para o Olimpo, onde os deuses estão numa balbúrdia. Ares, Atena, Afrodite, Ártemis e Hera lançam-se insultos e esbofeteados uns aos outros, enquanto Zeus ri de prazer. Esse livro da *Iliada* é um *tableau* alegórico em que o amorfo se opõe à forma. Recapitula o nascimento de objeto e pessoa

a partir do caprichoso fluxo da natureza. A identidade corre perigo, mas abre caminho na marra para a visibilidade e a liberdade. Os deuses olímpicos, com sua radiante especificidade, culminam a evolução da forma. Palavras duras, golpes duros: os deuses são duros; usam a armadura corporal do contorno apolíneo. O medo torna-se riso. A luta de homem e natureza termina no encanto do culto do céu. Homero extrai forma do dilúvio de treva ctônica.

O princípio moral do paganismo grego, sugiro, era a reverência pela integridade da forma humana. Quando ia conceder imortalidade a seu favorito, Tídeu, Atena foi repelida pela brutal morte dele: em sua última agonia, ele abriu o crânio de seu inimigo, Melânipo, e devorou-lhe o cérebro. O apolinismo é unidade e pureza de forma. Em todos os seus muitos disfarces, Atena tem uma pessoa intacta, uma intocada célula de ego apolíneo à qual sempre volta. Dioniso, por outro lado, é verdadeiramente protéico, a soma de sua cascata de papéis. Em Homero, Atena pode correr muito animada de um lado para outro, mas em Atenas fica parada. Os dois colossos da Acrópole mostravam-na em régia *stasis* apolínea. Até sua mão, poleiro de uma Vitória alada, repousava sobre um pedestal. As figuras do apogeu clássico têm um sereno equilíbrio de rosto e postura. Seu contorno apolíneo mantém a personalidade dentro e a natureza fora.

Eurípides, astuto mapeador do declínio grego, mostra o rio homérico em nova inundação. Como as *Bacantes*, *Medéia* usa a lenda grega para simbolizar a queda da Atenas apolínea. Um ano depois de sua encenação, a cidade foi devastada por uma peste que pôs em exibição pública a feiúra, a vulgaridade e a passividade do corpo humano. Assim terminaram, afirmo, as idealizações apolíneas de Atenas. A efêbica beleza masculina tinha um calcanhar-de-aquiles, onde a mão da mãe natureza nos agarra. Um espantoso trecho de *Medéia* descreve profeticamente a profanação da forma humana por forças reprimidas abaixo e além da cultura grega. A estrangeira Medéia, desprezada por Jasão, envia presentes de casamento envenenados à noiva dele, filha do rei de Corinto. A morte da princesa e do rei é uma das cenas mais horrorizantes na literatura. Um mensageiro descreve a moça recebendo e pondo os vistosos vestidos e o diadema. Ajeita o cabelo, sorrindo ao espelho; desfila por seus aposentos, olhando-se de alto a baixo. De repente, estremece e cambaleia.

Atacou-a uma dupla peste. O diadema de ouro na cabeça emitia um estranho rio de fogo devorador, enquanto os belos vestidos devoravam a carne branca da pobre moça. Inteiramente em chamas, ela salta de sua cadeira e foge, sacudindo a cabeça e os cabelos de um lado para outro, tentando derrubar sua coroa. Mas o anel de ouro grudava-se firmemente, e depois que ela sacudiu os cabelos com mais violência, o fogo se pôs a arder com dupla ferocidade. Vencida pela agonia, ela cai no chão, e ninguém além de seu pai poderia reconhecê-la. Não se podia distinguir a posição de seus olhos, nem a beleza de seu rosto. O sangue, coagulado pelo fogo, pingava do alto da cabeça, e a carne derretia-se dos ossos, como resina de um pinheiro, enquanto o veneno abria devorando o seu invisível caminho. Era uma visão terrível. Todos tinham medo de tocar no cadáver, advertidos pelo que acontecera a ela.

O rei entra correndo. Chorando e lamentando-se, lança-se sobre o corpo da filha, abraçando-a e beijando-a. Quando tenta levantar-se:

Estava grudado aos belos vestidos, como hera num loureiro. Sua luta foi horrível. Ele tentava soltar uma perna, mas o corpo da moça grudava-se ao seu. E se ele puxava com força, arrancava a própria pele engelhada dos ossos. Por fim sua vida se foi; condenado, entregou a alma. Lado a lado jazem os dois corpos, a filha e o velho pai.⁷

Ouvimos o eloquente discurso formal do mensageiro com uma estonteada combinação de admiração e repulsa física. É uma ária daimônica, um vôo da imaginação decadente. A princesa é simplesmente um número. Sem nome, jamais aparece na peça. Mas Eurípides particularizou sua execução com detalhes terríveis e fantásticos, ameaçando nossa simpatia por sua queixosa protagonista. Medéia, sobrinha talentosa da feiticeira Circe, é um veículo de desordem ctônica. É uma metamorfosista que pode transformar ouro em escória, alegria em horror.

A cena prefigura a transição na arte grega do alto classicismo para o estilo helenístico. O pai grudado na filha é como Laocoonte morrendo com os filhos estrangulados. Arrebatam-se os limites apolíneos do corpo. O poder emocional desse trecho vem do contraste brutal entre o afetado sorriso de vaidade da princesa e o súbito derretimento de suas feições, além de todo reconhecimento. Holocausto e apocalipse. Ela está no nível zero, incinerada por um invasor distante. A princesa a enfeitar-se é irmã de Penteu a enfeitar-se, auto-intoxicado no momento elétrico antes da queda do raio. Espelho, coroa, palácio: a princesa é ego apolíneo e hierarquia social. Para o feminista Eurípides, olhando a passada Atenas de Fídias como Ésquilo divisou-a no futuro, as personas sexuais gregas são rasas e convencionais. O presunçoso Jasão, como a segregada platéia ateniense, estabelece rígidas demarcações entre homem e mulher. A princesa cabide de roupa cai vítima do transbordamento ctônico. Abole-se o *principium individuationis* apolíneo de pai e filha. Sacudindo a cabeça em chamas, a princesa é atraída a uma dança menádica da morte. Sua carne derrete-se “como resina de um pinheiro”: ela corre com fluidos dionisíacos. A princesa morre pela sedição do próprio corpo, sobre o qual seu pai é crucificado, como Penteu na figueira. Carne rasgada em *sparagmós*, os dois jazem calcinados por êxtase e aniquilação.

Eurípides faz colidirem dois planos de realidade. No mundo de reluzentes aparências apolíneas surge uma fonte de força ctônica, irrompendo do caos primevo, que dissolve todas as formas. O inteligível perde momentaneamente para o irracional, manifestado como o feroz fluxo de lava cruelmente gerado pelo próprio corpo humano. O rei, preso por sua filha de alcatrão, transforma-se no tronco grudento de Hamlet pai, um cadáver coberto de escaras no jardim. Eurípides destrói o psicodrama da *Oréstia*: quando a princesa como ego juvenil é inundada pelo id, nenhum Apolo corre a resgatá-la. O ctônio triunfa em *Medéia*, como na posterior *As bacantes*. As duas peças são simétricas: nega-se cidadania a um estranho sexualmente ambíguo e fazedor de mágicas, que vingativamente rebaixa e liquida os arrogantes hierarcas da sociedade.

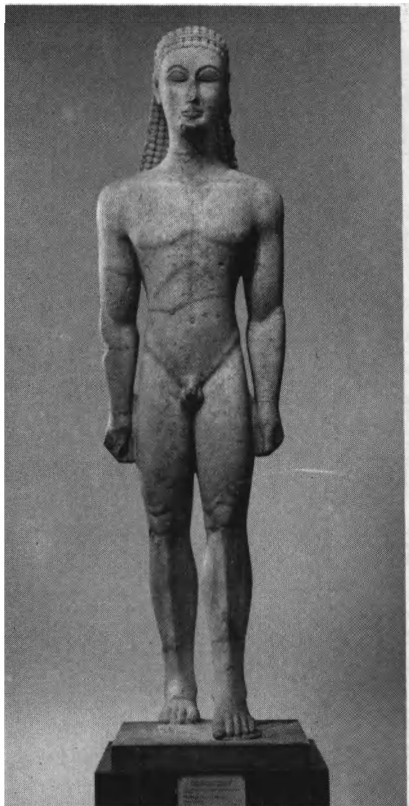
Eurípides saboreia o sexualmente grotesco. O rei e a princesa cega grudam-se numa paródia de união, uma resposta ao drama de incesto de Sófocles. *Medéia*, de vontade masculina, que mata seus filhos, esquarteja seu irmão e enga-

na as filhas de Pélias para que matem o pai, espalha perversão como uma peste. Como bruxa cita, pode violar o inconsciente de suas vítimas. Nesse *tour de force* de descrição sadomasoquista, Eurípides mostra a cultura grega em colapso mental e físico. Diz Spengler: “‘Alma’, para o verdadeiro heleno, era em última análise a forma de seu corpo”.⁸ O derretimento do rosto e da carne da princesa dissolve o que os neurologistas chamam de senso proprioceptivo, pelo qual nos sabemos no mundo concreto. A personalidade é palpável e visível, uma autoprojeção apolínea. Zevedei Barbu diz dos esquizofrênicos: “A desintegração do eu parece estar relacionada com a deterioração da percepção da forma”.⁹ Em *Medéia*, a imagem do corpo desintegra-se quando a sociedade se autodestrói. A forma é criada pelo olho apolíneo: o lamento do rei Creonte sobre sua filha mutilada é assim uma elegia pelo alto classicismo ateniense.

O culto da beleza ateniense tinha um tema supremo: o menino bonito. Eurípides, o primeiro artista decadente, substitui o dourado sol apolíneo por uma lua sangrenta. Medéia é o pior pesadelo de Atenas sobre as mulheres. É a vingança da natureza, a sombria resposta do ateniense Eurípides ao menino bonito.

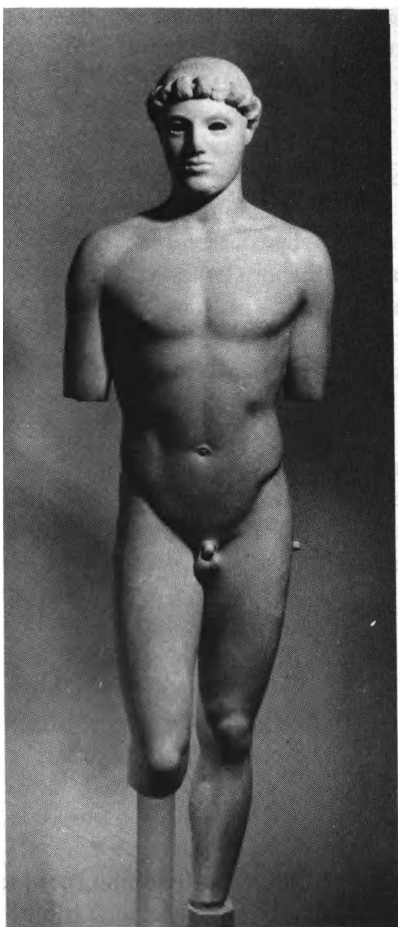
Embora o homossexualismo da alta cultura grega tenha ficado inteiramente óbvio desde Winckelmann, suprimiram-se ou ampliaram-se os fatos de acordo com a época e o ponto de vista. O esteticismo de fins do século XIX, por exemplo, abundava em impetuosas efusões sobre o “amor grego”. Contudo, as traduções de literatura clássica da Loeb Library, de Harvard, publicadas no início deste século, foram bastante censuradas. O pêndulo oscilava agora para o realismo. Em *Greek homosexuality* [Homossexualismo grego] (1978), K. J. Dover reconstrói espirituosamente, a partir da evidência da pintura de vasos, a verdadeira mecânica da prática sexual. Mas eu me afasto das explicações sociológicas do amor grego. Para mim, a estética vem em primeiro lugar. A virada ateniense das mulheres para os rapazes foi um brilhante ato de conceitualização. Injusta, e em última análise autofrustrante, foi apesar disso um movimento crucial na formação da cultura e da identidade ocidentais.

O menino bonito, como já observei, é uma das grandes personas sexuais do Ocidente. Como Ártemis, não tem equivalente exato em outras culturas. Seu culto retorna sempre que o apolinismo renasce, como na arte do Renascimento italiano. O menino bonito é um andrógino, luminosamente masculino e feminino. Tem estrutura muscular masculina, mas um suave ar de mocinha. Na Grécia, habitava o mundo da dura ação masculina. Seu corpo estava à vista, lutando nu na *palestra*. O atletismo grego, como a lei grega, era teatro, um *agon* público. Eles impunham matemática à natureza: que velocidade? até onde? que força? O menino bonito era o foco do espaço apolíneo. Todos os olhos se concentravam nele. Seu corpo de ombros largos e cintura fina era uma obra-prima de articulação apolínea, cada grupo de músculos desenhado e contornado. Havia até um novo músculo em forma de corda, cercando os quadris e os órgãos



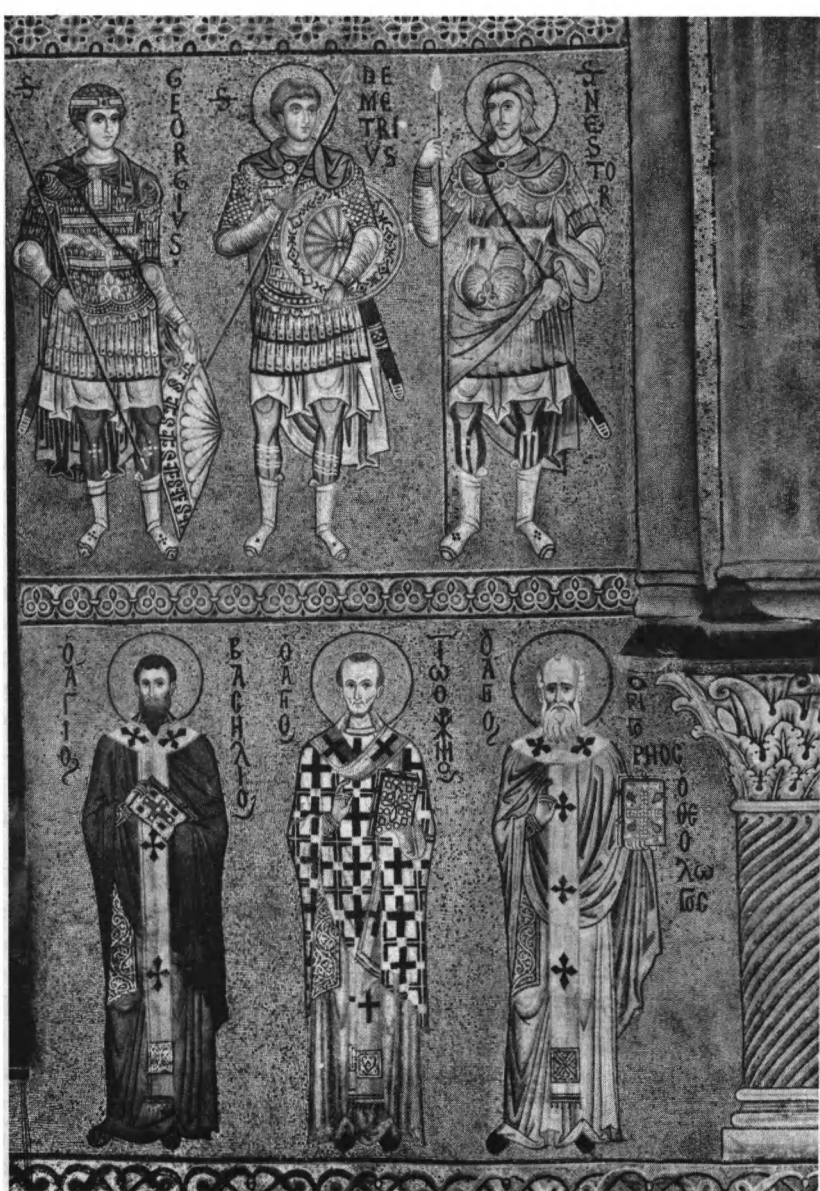
genitais. A Atenas clássica não achava bonito o gordo corpo feminino, porque não era um instrumento visível de ação. O menino bonito é Adonis, o filho-amante da Grande Mãe, agora retirado da natureza e purificado do ctônio. Como Atena, ele renasce através de homens e veste a armadura apolínea de seu próprio corpo.

A grande arte grega começa no fim do século VII a.C. com o arcaico *kouros* ("jovem"), estátua um pouco maior que o natural de um atleta vitorioso (fig. 12). É monumental afirmação humana, imaginada em apolínea imobilidade. Ergue-se como o faraó, punho cerrado e um pé para a frente. Mas os artistas gregos queriam que sua obra respirasse e se mexesse. O que fora imutável por milhares de anos no Egito salta para a vida num único século. Os músculos curvam-se e incham; o denso cabelo tipo peruca encaracola-se e forma tufos. O sorridente *kouros* é a primeira escultura inteiramente individual na arte. Preservou-se a severa simetria egípcia até o primeiro *Menino de Kritios* clássico, que olha para um lado e muda o peso do corpo para a perna oposta (fig. 13). No interrompido registro de artefatos gregos, o *Menino de Kritios* é o último *kouros*. Não é um tipo, mas um rapaz de verdade, sério e esplêndido. O corpo

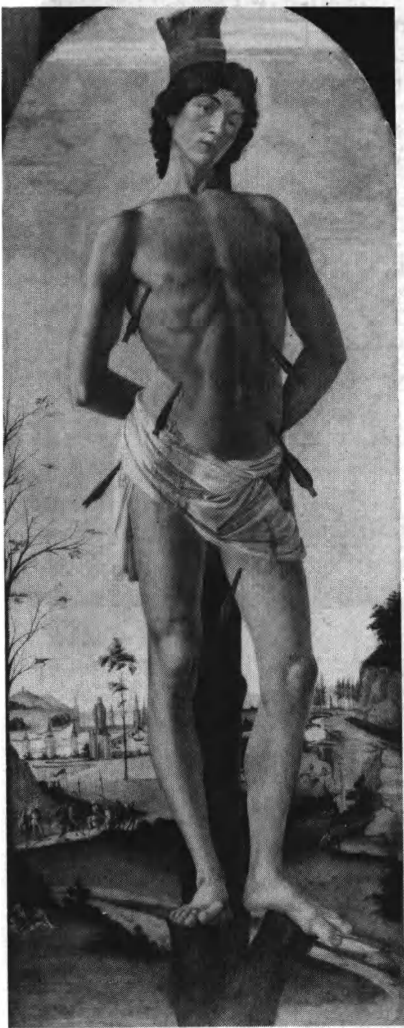


liso, bem-feito, tem uma branca sensualidade. O *kouros* arcaico era sempre calípgio, as grandes nádegas mais acentuadas e valorizadas que o rosto. Mas as nádegas do *Menino de Kritios* têm um refinamento feminino, tão erótico quanto os seios da pintura veneziana. O *contrapposto* flexiona uma nádega e relaxa a outra. O artista imagina-as como maçã e pêra, brilhantes e compactas.

Durante trezentos anos, a arte grega é cheia de meninos bonitos, em pedra e bronze. Não sabemos o nome de nenhum deles. O superado termo genérico, “Apolo”, continha certa sabedoria, pois o *kouros* solitário, de pé por si mesmo, era uma idéia apolínea, uma libertação do olho. Sua nudez era polêmica. A arcaica *korē*, “donzela”, era sempre vestida e utilitária, uma mão oferecendo um prato votivo. O *kouros* ergue-se heroicamente despido em externalidade e visibilidade apolíneas. Ao contrário das bidimensionais esculturas faraônicas, ele convida o espectador que passa a admirá-lo em toda a volta. Não é rei nem deus,



14. Santos bizantinos, 1138-48.



15. Sandro Botticelli, São Sebastião.
1474.

mas juventude humana. Divindade e estrelato baixam sobre o menino bonito. Seculariza-se a epifania e ritualiza-se a personalidade. O *kouros* registra o primeiro culto da personalidade na história humana. É um ícone da adoração da beleza, um hierarquismo mais autoconcebido que dinástico.

O *kouros* deu estranhos frutos. De sua ousada clareza e unidade de desenho veio toda a grande escultura grega, desde o século IV a.C., tanto feminina como masculina. A arte helênica espalhou-se pelo Mediterrâneo ocidental como arte helenística. Desta surgiu a arte bizantina medieval na Grécia, Turquia e Itália, com seus sombrios ícones em mosaicos de Cristo, da Virgem e dos santos

(fig. 14). O Renascimento italiano começa no estilo bizantino. Portanto, há uma linha artística direta que vai dos *kouroi* arcaicos gregos aos santos de pé dos altares italianos e dos vitrais das catedrais góticas. O iconicismo homoe-rótico completa o círculo no tema popular italiano de são Sebastião, um belo jovem seminu cravado de flechas fálicas (fig. 15). Essas flechas são olhares do agressivo olho italiano, setas solares do arqueiro Apolo. O *kouros* grego, herdando o frio olho apolíneo do Egito, criou a grande fusão ocidental de sexo, poder e personalidade.

Na Grécia, o menino bonito foi sempre imberbe, congelado no tempo. Na idade adulta, tornava-se ele próprio um amante de meninos. O menino grego, como o santo cristão, era um mártir, vítima da tirania da natureza. Sua beleza não podia durar, e assim ele foi colhido em pleno florir pela escultura apolínea. Há centenas de vasos, fragmentos e inscrições saudando fulano de tal como *ka-los*, “o belo”, louvores públicos de flerte de homem para homem. Dover descreve os critérios que governavam a descrição dos órgãos genitais masculinos, em oposição aos nossos: o pênis pequeno era de bom gosto, o pênis grande, vulgar e animalesco. Até o musculoso Hércules era apresentado com órgãos genitais de menino. Assim, apesar de seu patriarcado político, Atenas não pode ser considerada uma — palavra horrenda — falocracia. Ao contrário, o pênis grego foi reduzido de um ponto de exclamação a um travessão. O menino bonito era desejável mas não desejava. Ocupava uma dimensão pré-sexual ou supra-sexual, o ideal estético grego. Na convenção, seu admirador adulto podia buscar o orgasmo, enquanto ele permanecia não excitado.

O menino bonito era um adolescente, pairando entre um passado feminino e um futuro masculino. J. H. Van den Berg afirma que o século XVIII inventou a adolescência.¹⁰ É verdade que as crianças passavam outrora mais diretamente para as responsabilidades adultas do que hoje. No catolicismo, por exemplo, sete anos é a aurora da consciência moral. Após a Primeira Comunhão, é o inferno ou a vida boa. As meditativas crises de identidade foram na verdade criações românticas de Rousseau e Goethe. Mas Van den Berg está errado ao tornar a adolescência inteiramente moderna. Os gregos a viram e formalizaram na arte. A pederastia cultuava o erótico magnetismo do adolescente de um modo que hoje traz a polícia à porta. As crianças são mais conscientes e perversas do que gostam de pensar os pais. Concordo com Bruce Benderson que as crianças podem escolher e escolhem. O adolescente homem, um passo além da puberdade, é sonhador e distante, oscilando entre o vigor e o langor. É um menino-menina, masculinidade tremulante e borrada, como vista por meio de um fragmento embaçado de vidro antigo. J. Z. Eglinton cita imagens do “desabrochar” da juventude na poesia grega: “O adolescente em flor é uma síntese da beleza masculina e da feminina”.¹¹ O efebo, um pouco mais velho, ganhou em gravidade mas reteve um fascínio meio feminino. Nós o vemos no Apolo do frontão da Acrópole, no condutor de carruagem de Delfos, no Apolo de bronze em Chatsworth, no guerreiro eritreu sentado diante de uma lápide. Esses jovens têm um distinto rosto grego antigo: testa alta, nariz forte e reto, faces carnudas

de menina, boca cheia e petulante, e lábio superior curto. É o rosto de Elvis Presley, de lord Byron, e do maneirístico e reluzente menino azul de Bronzino. Freud viu a androginia do adolescente grego: "Entre os gregos, onde se encontravam, entre os invertidos, os homens mais varonis, é bastante óbvio que não era o caráter masculino dos rapazes que inflamava o amor do homem; era sua semelhança física com a mulher, além de suas qualidades psíquicas femininas, como timidez, pudor, e a necessidade de instrução e ajuda".¹² Certos rapazes, especialmente os louros, parecem levar a adolescência para a vida adulta. Formam um tipo duradouro de gosto homossexual que eu chamo de *topos* Billy Budd, novos, ativos e efêbicos.

O menino bonito é o anjo grego, um visitante celeste vindo do reino apolíneo. Sua pureza é revelada sem querer na crítica negativa de Joseph Campbell à Atenas do século V a.C.: "Tudo que lemos sobre isso tem uma maravilhosa atmosfera adolescente de céus opalinos, atemporais — intocado pela seriedade vulgar de um compromisso heterossexual com a simples vida. A arte, também, do belo nu de pé, apesar de toda a sua graça e encanto, é finalmente neutra — como a voz de um menino cantor". Campbell cita o louvor de Heinrich Zimmer ao "sabor heterossexual" e à consciência ióguica da escultura hindu: "A arte grega derivou das experiências do olho; a hindu, das experiências da circulação do sangue".¹³ O "neutro" de Campbell é um vazio, um nada moral. Mas a androginia do menino bonito é visionária e exaltada. Tomemos o exemplo do próprio Campbell, "a voz de um menino cantor". Numa gravação do *Requiem* de Fauré, que substitui as mulheres habituais pelo coro do King's College, as partes agudas são cantadas por meninos de oito a treze anos. A crítica de Alec Robertson busca uma tonalidade de emoção para a qual nossa única linguagem é religiosa: as vozes dos meninos "acrescentam uma inesquecível radiação e serenidade à sua parte, impossível a sopranos, por melhores que sejam"; o canto do solista tem "uma beleza etérea que nenhuma palavra pode descrever".¹⁴ O róseo coroinha inglês ou austríaco, disciplinado, reservado e belo de parar o coração, é um símbolo de iluminação espiritual e sexual, fundidas à maneira idealizadora grega. Vemos a mesma coisa nos perfeitos meninos-anjos de cabelos compridos de Botticelli. Atualmente, sobretudo nos Estados Unidos, amar meninos é não só escandaloso e criminoso, mas de algum modo de mau gosto. No noticiário noturno, vêem-se professores, sacerdotes e líderes de esportes algemados e empurrados para dentro de camburões. Os terapeutas chamam-nos de desajustados, emocionalmente imaturos. Mas a beleza tem suas próprias leis, inconsistentes com a moralidade cristã. Como mulher, eu me sinto livre para protestar que os homens hoje são postos no pelourinho por uma coisa que era racional e honrosa na Grécia, no auge da civilização.

O menino bonito grego era um ídolo vivo do olho apolíneo. Como persona sexual, o *kouros* representa a tensa relação entre olho e objeto que vi em Nefertite, e que estava ausente na Vênus de Willendorf, com sua amplitude feminina fácil, misericordiosa, esponjosa. Zimmer opõe corretamente a heterossexual "circulação do sangue" hindu à estética do olho grega. O menino bo-

nito é uma repulsa à mãe natureza, uma fuga do labirinto do corpo, com seu útero e entranhas sombrios. A mulher é o miasma dionisiaco, o mundo dos fluidos, o pântano ctônico da geração. Atenas, diz Campbell, permaneceu “intocada pela seriedade vulgar de um compromisso sexual com a simples vida”. Sim, a simples vida é de fato rejeitada pelo modo idealizante apolíneo. É divino privilégio humano fazer idéias maiores que a natureza. Nascemos nas indignidades do corpo, com seus incansáveis movimentos internos empurrando-nos momento a momento para a morte. O apolinismo grego, imobilizando a forma humana em absoluta externalidade masculina, é um triunfo da mente sobre a matéria. Apolo, ao matar a Píton em Delfos, o umbigo do mundo, detém a inundação do tempo, pois a serpente enroscada que trazemos no abdome é o eterno movimento de onda da fluidez feminina. Todo menino bonito é um Ícaro em busca do sol apolíneo. Ele só escapa do labirinto para cair no mar de dissolução da natureza.

Os cultos da beleza têm sido persistentemente homossexuais, desde a Antigüidade aos salões de beleza e *maisons* de alta-costura de hoje. O embelezamento profissional das mulheres por homossexuais é uma reconceitualização sistemática dos fatos brutos da natureza feminina. Como no *fin de siècle* do século XIX, o esteta é sempre homem, nunca mulher. Não há paralelo lésbico à adoração grega pelo adolescente. A grande Safo pode ter-se apaixonado por moças, mas segundo todos os indícios internalizou mais do que externalizou suas paixões. Seus mais famosos poemas inventam a hostil distância entre personas sexuais que terá uma tão longa história na poesia de amor ocidental. Olhando, do outro lado de uma sala, sua amada sentada com um homem, ela sofre uma convulsão física de ciúmes, humilhação e irremediável resignação. Essa separação não é a distância estética da Atenas apolínea, mas um deserto de privação emocional. É um abismo que pode ser transposto — como Afrodite a sorrir promete a Safo em outro poema. O lascivo deleite do olho está conspicuamente ausente no erotismo feminino. O idealismo visionário é uma forma de arte masculina. Não existe a esteta lésbica. Mas se existisse, teria aprendido com a perversa mente masculina. A busca da beleza pelo olho concentrado é uma correção apolínea da vida em nossos corpos nascidos de mãe.

O menino bonito, suspenso no tempo, é fisicalidade sem fisiologia. Ele não come, não bebe nem se reproduz. Dioniso está profundamente imerso no tempo — ritmo, música, dança, embriaguez, gulodice, orgia. O menino bonito, como os anjos, flutua acima do turbilhão da natureza. Os anjos, também no judaísmo, desafiavam a femealidade ctônica. É por isso que o anjo, embora assexuado, é sempre um menino. A religião oriental não tem nossos anjos de incorpórea pureza por dois motivos. Não é necessário um “mensageiro” (*angelos*) ou mediador entre o divino e o humano, já que os dois reinos coexistem. Segundo, a femealidade oriental é simbolicamente equivalente à masculinidade, e em harmonia com ela — embora isso jamais tenha melhorado a verdadeira condição social das mulheres.

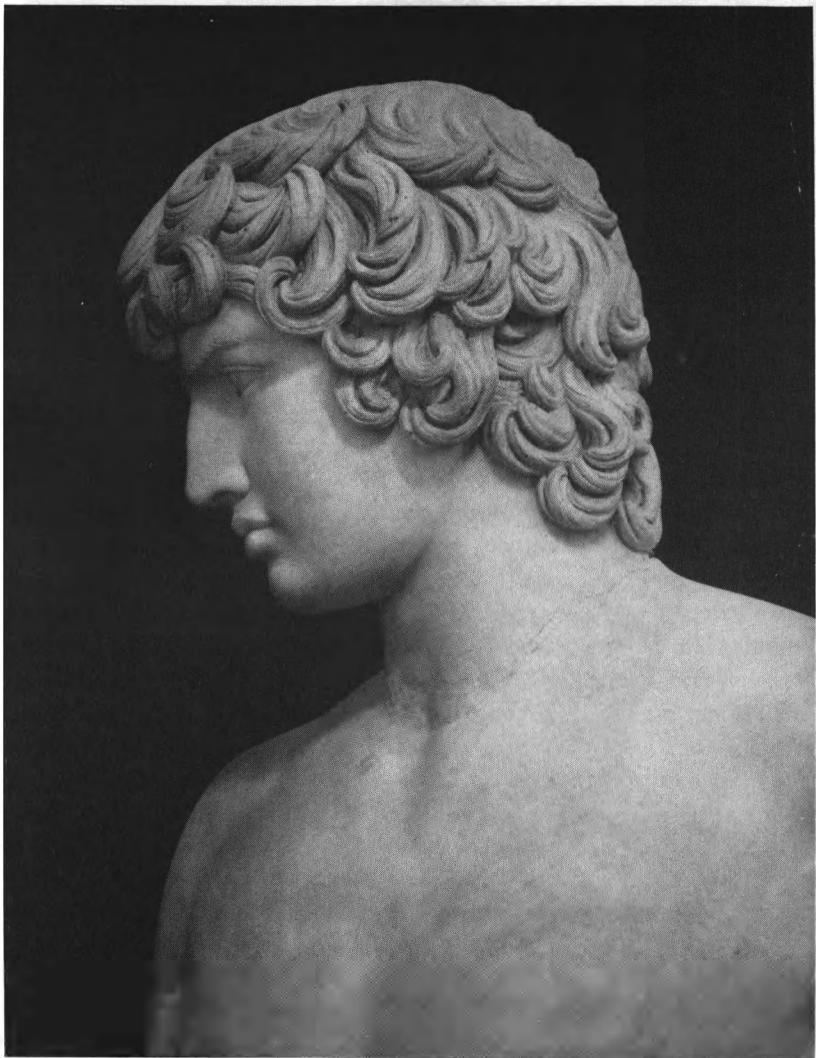
O menino bonito de faces rosadas é vernalidade emocional, só primavera. É uma afirmação parcial sobre a realidade. É exclusivo, um produto do gosto aristocrático. Foge da superfluidade da matéria, o útero da natureza fêmea que devora e cospe criaturas. Dioniso, já observamos, é o "Muito", que tudo abrange e tudo muda. A totalidade da vida é verão e inverno, florescimento e devastação. A Grande Mãe é as duas estações, em suas metades benévola e malévola. Se o menino bonito é rosado e branco, ela é o vermelho e o roxo de sua goela labial. O menino bonito representa uma tentativa desesperançada de separar a imaginação da morte e da decomposição. É forma separando-se da feitura da forma, *natura naturata* sonhando-se livre da *natura naturans*. Como uma epifania, criada pelo olho, ele prende o Muito numa transitória visão do Uno, como a própria arte.

Além do *Menino de Kritios*, os exemplos destacados dessa persona são o bronze *O menino de Benevento* do Louvre (fig. 16), as esculturas de Antínoo encomendadas pelo imperador Adriano (fig. 17), o *Davi* de Donatello e o Tadzio de Thomas Mann em *Morte em Veneza*. O apolíneo é um modo de silêncio, suprimindo o ritmo para focalizar o olho. O devaneio adolescente das esculturas de Antínoo não é verdadeira interiorização, mas uma melancólica premonição da morte. Antínoo afogou-se, como Ícaro. O menino bonito sonha, mas não pensa nem sente. Não fixa os olhos em nada. O rosto é um pálido oval sobre o qual nada está escrito. Uma pessoa de verdade não poderia permanecer nesse estágio sem decadência e mumificação. O menino bonito é cruel em sua indiferença, distanciamento e serena auto-suficiência. Raramente vemos essas coisas numa menina, mas quando vemos, como nos magníficos retratos produzidos por Virginia Woolf, sentimos catatonia e autismo. A beleza narcisística num pós-adolescente (como a Marnie de Hitchcock) pode significar maldade e crueldade, uma amoralidade psicopática. Há perigo na beleza.

O menino bonito tem cabelos jacintinos soltos ou ricamente texturados, única exuberância em sua castidade. Os cabelos masculinos compridos, às vezes enrolados em torno da cabeça, eram uma moda aristocrática em Atenas. Os bastos cabelos de Antínoo têm camadas distintas, como nos sedosos príncipes de Van Dyck ou nos astros do rock dos anos 70. Em sua arrumada negligência e postura, o cabelo segura o olhar de quem os vê. É um nimbo, um halo pré-cristão, cintilando com fulgurantes flocos de estrelas. O menino bonito, reluzindo de carisma, é matéria transformada, penetrada pela luz apolínea. O materialismo visionário grego transforma em duro cristal nossa grosseira carnalidade. O menino bonito não tem força motivadora nem ação; daí não ser um herói. Devido ao seu distanciamento emocional, não é uma heroína. Ocupa um espaço ideal entre homem e mulher, efeito e afeto. Como os deuses olímpicos, é um *objet d'art*, que também afeta sem agir ou sofrer ação. O menino bonito é produto da sorte ou do destino, um mutante vomitado pelo universo. É, como sugeri, um santo secular. A luz torna os meninos bonitos incandescentes. A divin-



16. O menino de Benevento. Cópia romana do período de Augusto, século I a.C., de uma obra grega do século V a.C. Encontrado em Herculano. Resquícios de dois ramos de oliveira, a coroa do vitorioso em Olímpia. Adquirida pelo conde Tyskiewicz, na década de 1860, de um negociante napolitano, que a havia comprado na vizinha Benevento.



17. Antínoo. Escultura romana da época de Adriano, século II d.C., em estilo grego. Museo Nazionale, Nápoles.

dade mergulha para enobrecê-los, como a águia caindo sobre Ganimedes, que é seqüestrado para o Olimpo, ao contrário do bando de amantes femininas como Leda, que Zeus abandona casualmente como tipos da mãe geradora.

Em *Fedro*, Platão expõe a ritualização do olho pelo homossexualismo grego. Sócrates diz que o homem que contempla “um rosto ou forma física divinos”, uma cópia da “verdadeira beleza”, é tomado por um estremecimento de respeito, “uma febre e perspiração incomuns”: “Contemplando-o, ele o re-

verência como faria com um deus; e se não temesse ser tomado por louco varrido, ofereceria sacrifício ao ser amado como uma imagem santa da divindade".¹⁵ A beleza é o primeiro degrau de uma escada que leva a Deus. Escrevendo no século IV a.C. sobre memórias do século V a.C., Platão já é pós-clássico. Desconfia da arte, que expulsa de sua república ideal. O materialismo visionário fracassou. Em *Fedro*, no entanto, ainda vemos a distância estética vibrando entre as personas gregas. Platão tem a febre de Safo, mas esfriada pelo olho ocidental dominante e dominado. Na Grécia, a beleza era sagrada e a feiúra ou deformidade odiosa. Quando Odisseu baixa o porrete em Tersites, um plebeu aleijado, corcunda, os heróis de Homero riem. O atendimento de Cristo aos leprosos era impensável em termos gregos. No culto grego da beleza, havia elevação mística e submissão hierárquica, mas significativamente sem obrigação moral.

O princípio grego de dominação pela pessoa bonita enquanto obra de arte está implícito na cultura ocidental, tornando-se visível em momentos históricos carregados. Eu o vejo em Dante e Beatriz e em Petrarca e Laura. Tem de haver distância, de espaço ou tempo. O olho elege uma personalidade narcisista como objeto galvanizador e formaliza a relação em arte. O artista impõe um caráter sexual hierático ao ser amado, fazendo de si mesmo o receptor (ou o mais feminino receptáculo) do *mana* do ser amado. A estrutura é sadomasoquista. As personas sexuais ocidentais são hostis com uma tensão dramática. Naturalisticamente, a expansão de Beatriz num corpo celestial gigantesco é grandiosa e mesmo absurda, mas ela atinge sua preeminência por meio da imaginação ocidental sexualmente hierarquizante do poeta. A distância estética entre personas é como um vácuo entre pólos, descarregando tensão elétrica por meio de um raio. Pouco se sabe das verdadeiras Beatriz e Laura. Mas acho que elas se assemelham ao menino bonito da tradição homossexual: eram sonhadoras, remotas, autistas, perdidas num mundo de andrógina auto-suficiência. Beatriz, afinal, mal tinha oito anos quando Dante se apaixonou por ela com seu vestido carmim. A impenetrabilidade de Laura inspirou a metáfora de "fogo e gelo" dos sonetos de Petrarca, que revolucionaram a poesia européia. "Fogo e gelo" são a alquimia ocidental. São os arrepios e a febre da fantástica experiência amorosa de Safo e Platão. A agônica ambivalência de corpo e mente foi a contribuição de Safo à poesia, imitada por Catulo e transmitida a nós em baladas populares e nas canções sentimentais. O amor ocidental, mostra Denis de Rougemont, é infeliz ou trágico. Em Dante e Petrarca, o amor autofrustrante não é neurótico, mas ritualístico e conceitualizante. O Ocidente faz arte e pensamento a partir da fria manipulação de nossas duras personas sexuais.

A dominação pela personalidade bela é fundamental no romantismo, sobretudo em sua sombria linha coleridgiana, passando por Poe e Baudelaire, até Wilde. O pré-rafaelita Dante Gabriel Rossetti, imitando seu xará, inventou sua própria Beatriz, a doentia Elizabeth Siddal, que aparece obsessivamente em toda a sua obra. Que Elizabeth, como Beatriz e Laura, era uma versão feminina

do menino bonito, é sugerido pela rapidez com que seu rosto se transformou no rosto do belo jovem das pinturas do discípulo de Rossetti, Edward Burne-Jones. O distanciamento narcísístico e o autismo latente do menino bonito tornaram-se sonambulismo na Musa de Rossetti. Antínoo, Beatriz, Laura e Elizabeth Siddal passaram facilmente para a arte porque, em sua fria e intocável impersonalidade, já tinham o abstrato distanciamento de um *objet d'art*. A chave é a transcendência da identidade sexual.

O sorumbático trapalhão John Hinckley, apaixonado por uma Jodie Foster com ar de menino, reproduz a submissão de Dante à distante Beatriz. O amor de Dante era igualmente absurdo, mas ele fez disso poesia. Hinckley, um literalista sem talento, não reconhecendo a agressão já inerente ao olho ocidental, pega um revólver em vez de uma caneta. A ambigüidade sexual da persona de Jodie Foster na tela confirma minha opinião de Beatriz. A ausência de obrigação moral nessa religiosidade sexual explica a amoralidade do esteticismo. Oscar Wilde acreditava que a pessoa bonita tem direitos absolutos de cometer qualquer ato. A beleza substitui a moralidade como ordem divina. Como disse Cocteau, seguindo Wilde: “Os privilégios da beleza são enormes”.

O menino bonito, objeto de todos os olhos, olha de cima, desvia os olhos ou os mantém em meio foco, porque não reconhece a realidade de outras pessoas ou coisas. Ao fazer o fascinante Alcibíades irromper bêbado no *Simpósio*, encerrando o debate intelectual, Platão está comentando, em retrospecto, o dano político causado a Atenas por seu fascínio pela beleza. O mimado e encantador Alcibíades iria trair sua cidade e acabar no exílio e na desgraça. Quando o menino bonito deixa o reino da contemplação pelo da ação, o resultado é caos e crime. O Alcibíades de Wilde, Dorian Gray, faz da corrupção uma ciência. Recusando-se a aceitar a morte prematura que preservou a beleza de Adonis e Antínoo, Dorian pactua com um *objet d'art* irmão, seu retrato, projetando nele a mutabilidade humana. O efébio Dorian é sereno e sem coração, o menino bonito como destruidor. Em *Morte em Veneza*, homenagem de Mann a Wilde, o menino bonito não tem nem mesmo de agir para destruir. Sua cegante luz apolínea é uma radiação que desintegra o mundo moral.

O menino bonito é o paradigma representativo da Atenas do apogeu clássico. É pura objetificação apolínea, um objeto sexual público. Seu lúcido contorno e sua dureza têm origem na arquitetura monumental do Egito, e no fulgurante culto do céu homérico. O menino bonito apolíneo dramatiza o horror especial da forma dissolvida para a Atenas de Fídias, com sua apaixonada visão da figura humana. Unidade de imagem e unidade de personalidade eram a norma ateniense, satirizada por Eurípides em seus esquatejamentos ctônicos, símbolo de fragmentação e multiplicidade. O andrógino menino bonito tem uma patrocinadora andrógina, a nascida homem e uraniana Afrodite, que Platão identifica com o amor homossexual. Enquanto o *kouros* arcaico é vigorosamente masculino, o menino bonito do início e do apogeu do período clássico harmoniza perfeitamente masculino e feminino. Com a tendência helenística para o femi-

nino, prefigurada por Eurípides, o menino bonito escorrega para o efeminado, um sintoma de decadência.

Praxíteles registra essa mudança em seu efébio *Hermes* (c. 350 a.C.), que desalinha a elegância do *contrapposto* clássico. Hermes inclina-se desajeitado mais para longe da perna em que se apóia do que para ela, curvando os quadris num movimento peculiar. O braço, que segura o bebê Dioniso, apóia-se pesadamente num toco. Farnell diz do “langor” praxiteliano: “Até os deuses estão ficando cansados”.¹⁶ Kenneth Clark vê na arte do apogeu clássico grego um perfeito “equilíbrio físico de força e graça”.¹⁷ No menino bonito helenístico, a graça drena a força. Rhys Carpenter vê a *Afrodite de Cnido* como uma degeneração sexual do canônico *Doryphoros* de Políctetos, no século V a.C., “uma lânguida desvitalização do atleta-vencedor masculino num cânone feminino equivalente”.¹⁸ Hauser diz do *Hermes*, de Praxíteles, e do *Apoxyomenos*, de Lísippos: “Dão mais impressão de dançarinos que de atletas”.¹⁹ Jane Harrison denuncia o *Hermes* de Praxíteles afirmando que, como *Kourotrophos*, “criador de menino”, ele “usurpa a função da mãe”: “O homem que faz trabalho de mulher tem toda a futilidade inerente e alguma coisa da feia dissonância do homem que se fantasia com roupas de mulher”.²⁰ Também aqui, Jane reconhece a dualidade sexual, mas acha-a repugnante. Clark observa que, sempre que o *contrapposto* aparece no mundo da arte, mostra a influência grega, até na Índia, para onde foi levado por Alexandre. Originalmente um *motif* masculino entrou na iconografia feminina e tornou-se “um vívido símbolo de desejo”.²¹ O que não se parece notar é que o *contrapposto* era erótico desde o começo, no digno exibicionismo do primeiro *kouros* clássico. Os efebos helenísticos usam uma pose de quadril mais extrema, cheia de provocação sexual. É a posição de rua da prostituta e do travesti, antigos e modernos. O *contrapposto* masculino com a mão no quadril, como no *Davi* de Donatello, é provocativo e epiceno.

Os retratos de Dioniso ilustram a sensual feminização das personas masculinas na arte grega. O travesti arcaico Dioniso funde um adulto barbado com uma mulher sexualmente madura. No século V a.C., ele perde a barba e torna-se indistinguível do efébio Apolo da frisa do Partenon. O Dioniso helenístico é um menino bonito voluptuosamente atraente. Uma cabeça do século III a.C. em Thasos pode ser tomada erroneamente por uma mulher, uma rainha do cinema, com bastos cabelos à altura dos ombros e lábios entreabertos, expectantes. Os estudiosos, em geral, sentem-se repelidos por esses belos objetos, com seu homoerotismo ostensivo. Mesmo Marie Delcourt, em seu excelente estudo *Hermaphrodite*, ataca o “efeminamento” do Dioniso helenístico, que servia de “proxeneta” para o desejo homossexual grego.²² Mas os Dionisos e Apolos helenísticos é que foram os andrógynos modelos para as perfeitas esculturas de Antínoo.

A longa e descentrada era helenística foi como a nossa, vivaz, ansiosa e sensacionalista. A arte helenística fervilha de sexo e violência. A arte do apogeu clássico grego cultua a juventude ideal, enquanto a arte helenística é cheia de

bebês, brutos e bêbedos. O erotismo ateniense é pornográfico na cerâmica de cozinha e de taverna, mas sublime e contido na grande escultura. A escultura helenística, por outro lado, gosta de luta em grande escala, e da rapina — massacre, pugilismo e priapismo. O sexo helenístico flui tão livre que o sexo de algumas estátuas quebradas é duvidoso. Têm sido comuns as identificações errôneas.

Dover fala da mudança no gosto homossexual em Atenas, do século V a.C., que glorificou os físicos atléticos, para o século IV a.C., quando entraram em voga favoritos mais suaves e passivos. É no século IV a.C. que o hermafrodita aparece pela primeira vez na arte clássica. A luxuriosa criatura de seios femininos consegue expor os órgãos genitais masculinos, ou por um manto que desliza ou por uma túnica ousadamente empinada em exibicionismo ritual. O *Hermafrodita dormindo* influenciou a arte posterior, como os nus femininos deitados do século XIX. De um lado, a figura adormecida exhibe nádegas ambigualmente macias e o meio inchaço de um seio; do outro, seios femininos e órgãos genitais masculinos brotam claros como o dia. Encontrei a cópia da Villa Borghese prudentemente encostada na parede para desestimular qualquer inspeção! A popularidade decorativa dos hermafroditas é paradoxal, pois em toda parte na Antigüidade o nascimento de um verdadeiro hermafrodita era recebido com horror. Essa condição, *hypospadias*, pode ser examinada *ad stuporem* nas centenas de fotos do texto pioneiro de Hugh Hampton Young, *Anormalidades genitais, Hermafroditismo e Doenças adrenais relacionadas* (*Genital abnormalities, Hermaphroditism, e Related adrenal diseases*, 1937). Como o nascimento de um hermafrodita era um mau augúrio, pressagiando guerra, tragédia ou pestilência, o bebê em geral era destruído ou abandonado para morrer ao relento. Até a época de Paracelso, achava-se que as crianças hermafroditas eram “sinais monstruosos de pecados secretos dos pais”.²³ Diodoros Sículo, compilador de anais na era romana, registra o caso de uma menina árabe, cujo tumor estourou revelando órgãos genitais masculinos. Ela então mudou de nome, vestiu roupas de homem e entrou na cavalaria.²⁴

A origem da lenda hermafrodita é desconhecida. Pode ser um vestígio da dualidade sexual das primeiras divindades da fertilidade da Ásia Menor. Histórias posteriores improvisaram sobre o nome para afirmar que ele/ela era filho(a) de Hermes e Afrodite. Ovídio iniciou uma embrulhada mitográfica com sua versão nos *Metamorfoses*, provavelmente baseada num perdido romance alexandrino. A apaixonada ninfa Salmacis captura o belo garoto Hermafrodito em seu poço na floresta, enroscando-se nele com braços e pernas, até os deuses atenderem sua prece para que os unissem num único ser, como os andróginos primeiros de Platão. A história talvez tenha começado como uma lenda popular sobre um poço amaldiçoado, que enfraquecia a virilidade dos homens que nele se banhavam.

A androginia grega evoluiu do ctônio para o apolíneo e novamente para o ctônio: da energia vitalista para o carisma divino e a perda de virilidade. Não concordo com o posterior rebaixamento do andrógino por Jane Harrison e Marie

Delcourt. Os efeminados têm tido má publicidade em todo o mundo. Aceito a decadência como um complexo modo histórico. Em fases posteriores, a masculinidade está sempre em retirada. As mulheres têm, ironicamente, gozado de maior liberdade simbólica, embora não prática. Assim é que o homossexualismo masculino, e não o feminino, tem sido duramente punido pela lei. Um debatedor em Luciano declara: "É muito melhor que uma mulher, na loucura de seu desejo, usurpe a natureza do homem, do que a nobre natureza do homem ser tão degradada que ele banque uma mulher".²⁵ Do mesmo modo, hoje, os interlúdios lésbicos são um elemento básico da pornografia heterossexual. Desde que o homem emergiu da dominação da natureza, a masculinidade tem sido o mais frágil e problemático dos estados psíquicos.

A cultura grega chegou-nos sobretudo por intermédio de Roma. O apolínismo grego atraiu os romanos, povo altamente ritualístico, com seu solene formalismo religioso, legal e político. Roma devolveu ao apolínismo suas raízes egípcias. Como o Egito, Roma se centrava num culto do Estado; hierarquia e história eram os meios de identidade nacional. O apolíneo é sempre reacionário. Para sua propaganda, Roma tornou monolítico o estilo grego. A graciosa escala humana cedeu ao oficialismo, ao exagero governamental. *Kouros* tornou-se colosso. As colunas incharam e cresceram. Roma imitou não a simples e vigorosa coluna dórica do Partenon, nem a esguia e elegante coluna jônica do Erecteu e do Propileus, mas a gigantesca e afetada coluna do templo de Zeus na planície abaixo da Acrópole. A fria arquitetura branca federal americana é romana. Os bancos e prédios do governo são imensos templos do Estado, túmulos e fortalezas. Nenhum templo grego parece um túmulo. Roma redescobriu o hierático funeralismo egípcio latente no estilo apolíneo grego. Os gregos não se interessavam pelos mortos. Mas o Egito e Roma definiam-se por rituais fúnebres de preparação ou celebração. Os ancestrais romanos eram presenças masculinas eternas. Seus retratos, as *imagines*, primeiro máscaras mortuárias de cera e depois bustos de pedra, eram mantidos num santuário doméstico e levados em desfile nos funerais. A identidade romana era condensada em discretas unidades de personalidade que desciam a trilha linear da dinastia e da história. Clã, tribalismo, ainda hoje tão fortes na cultura italiana, emolduravam a ética e a sociedade. As personas ocidentais esculturas começaram no Egito, mas receberam seu carimbo definitivo da Roma apolínea. Roma fez a relação de egos ocidentais, nomes inscritos em pedra.

Roma herdou o estilo grego na helenização do mundo mediterrâneo nos séculos que antecederam Cristo. Mas a mente romana não era nem especulativa nem idealista. O templo grego é de mármore sólido, raro. O templo romano é em geral de tijolo revestido de mármore. Economia e senso prático pesam mais que a estética abstrata. As esculturas dos frontões do Partenon são finamente esculpidas na frente e atrás, mesmo que minúsculas pregas de drapeado fiquem ocultas para quem olha do chão. Mas as costas de uma estátua romana num ni-

cho podem ser deixadas relativamente inacabadas. O apolinismo egípcio e grego era uma metafísica do olho, um esteticismo aristocrático que fazia a ordem espiritual do visível e do concreto. Os romanos, com exceção de helenófilos como Adriano, não eram estetas. Roma tirou o erotismo e a sonhadora obliquidade da escultura icônica grega. A grande estátua de Augusto na Prima Porta, por exemplo, é um *kouros* transformado em diplomata cortês e sóbrio. A lei e o costume tornaram-se fins sagrados em si. A persona romana era uma construção pública: tinha severidade, peso, densidade. Os gregos eram peripatéticos, andando e falando. A conversa era móvel e improvisada. Mas os romanos eram declamatórios, retóricos. Tomaram o palco e o mantiveram. Mas a persona romana era a proa estável de uma nau de Estado antiga. Na verdade, *rostrum* é a proa de um barco, a plataforma do orador, coberta de troféus, do Fórum.

A personalidade romana era equivalente ao épico grego, um repositório de história racial. O grupo era supremo. As lendas de heróis da Roma primitiva, Marco Cúrcio, Múcio Cévola, Horácio Cocles, Lúcio Bruto, ensinam auto-sacrifício ao Estado. A legião romana, muito maior que a falange grega, era uma extrapolação da vontade política de Roma: fortitude, resolução, vitória. Roma começou em combate contra seus vizinhos itálicos e acabou reduzindo o mundo conhecido à servidão. Seu crescimento foi um choque marcial de identidades, comemorado no pródigo triunfo, outro desfile imitando a linearidade da história. A arte romana era documentária, enquanto a arte grega tratava a história contemporânea como alegoria. Gisela Richter observa: "Não temos uma única representação das batalhas de Termópilas ou Salamina, da Guerra do Peloponeso, da grande peste, da expedição siciliana [...] Que diferença dos romanos, ou egípcios, ou assírios, com suas intermináveis frisas registrando seus triunfos sobre os inimigos".²⁶ A arte romana usa fatos para ampliar a realidade; a arte grega transformou a realidade evitando os fatos. A arquitetura romana era igualmente pragmática, mostrando-se excelente em brilhante engenharia, obras públicas colossais como banhos, aquedutos e extensas redes de estradas pavimentadas, tão resistentes que ainda estão em uso. O apolinismo grego era uma sublime projeção, a mente transformada em matéria radiante. Mas o apolinismo romano era um jogo de poder, uma proclamação de grandeza nacional. A dura persona romana em última análise descendia da autoconceitualização faraônica, os entronamentos quadrados do Antigo Império. Estado e ego eram monumentos esculpidos pela fronteira apolínea.

E o rival de Apolo? O Baco romano não é par para Dioniso. É simplesmente um turbulento deus do vinho, bebedor e animador. Dioniso era tão forte na Grécia por causa da predominância do conceitualismo apolíneo. O combate entre Apolo e Dioniso, jamais resolvido, produziu a rica diversidade da cultura grega. Dioniso era desnecessário em Roma, por causa do ctonismo da religião italiana. Adquirindo por atacado o prestígio dos gregos, os romanos identificaram seus deuses querendo ou não com os deuses do Olimpo, um igualmente imperfeito no caso da rude Diana. Os *manes*, os mortos deificados, ocupavam um reino ctônico sepulcral. Adoração dos ancestrais é também medo dos ances-

trais. O memorialismo romano era parte comemoração, parte propiciação. Na Parentália, em fevereiro, os mortos da família eram homenageados durante uma semana. Na Lemúria, em maio, as almas penadas eram expulsas da casa da família. Os deuses pressionavam a obediente consciência dos vivos.

Até hoje, parentes na aldeia de minha mãe perto de Roma visitam o cemitério todo domingo, para depositar flores nos túmulos. É uma espécie de piquenique. Tenho lembranças infantis de calafrios e medo da vela mantida acesa por minha avó diante de uma fotografia de Leonora, sua filha morta, a chaminha amarela, redonda, tremulando no quarto escuro. Um senso do místico e misterioso impregnou a cultura italiana por milhares de anos, um hieratismo pagão que torna a florescer no catolicismo, com suas estátuas policrômicas de santos martirizados, ossos de cotovelos e queixos de santos lacrados em pedras de altar, corpos mumificados em iluminada exposição. Numa capela de Nápoles, contei recentemente 112 cofres de ouro com mofados ossos de santos, empilhados como uma parede transparente do chão ao teto. Em outra igreja, encontrei uma pintura do estripamento público de um santo paciente, os intestinos metodicamente enrolados numa grande máquina semelhante a uma máquina de fazer macarrão. Pregados como cardumes de peixes em paredes de igrejas, há centenas de minúsculas orelhas, narizes, corações, seios, pernas, pés e outras partes do corpo feitos em prata, oferendas votivas de paroquianos em busca de cura. O catolicismo italiano tradicional, agora repellido pelos descendentes de imigrantes que aspiram à classe média branca, protestante e anglo-saxônica americana, era recheado da poesia ctônica do paganismo. A imaginação italiana é sombriamente arcaica. Ouve a voz dos mortos e identifica as paixões e tormentos do corpo com os espíritos adormecidos da mãe terra. Ainda sobrevive um fragmento de ritual de um culto de mistério do Sul da Itália: "Caí no colo da rainha do submundo". Julgo entender isso com cada fibra atávica de meu ser — a fusão pagã de anseio, luxúria, medo, êxtase, resignação e repouso. É o sublime daimônico.

Se existe uma dialética apolíneo-dionisíaca em Roma, é na tensão entre indivíduo e grupo. Este é o tema dos primeiros quatro livros da *Eneida*, de Virgílio, simbolizados pelo vermelho e o ouro. O vermelho carnal é emoção, sexo, vida no corpo aqui e agora. O ouro imperial é o futuro romano, duro e glorioso. O obediente Enéias tem de enrijecer-se e limitar-se. Traz nas costas os ancestrais e a posteridade. O ouro apolíneo vence o vermelho dionisíaco, que sobe em chamas na pira funerária de Dido. Em Homero, como em Virgílio, a mulher é um obstáculo à busca heróica. A jornada épica precisa livrar-se das cadeias e atrasos femininos. As troianas queimam os navios, e Dido faz de Enéias seu consorte.

Metade do destino de Enéias, diz a abertura do poema, é encontrar sua verdadeira esposa Lavínia, que lhe dará entrada nas linhagens italianas. Mas Lavínia, que não é nenhuma Penélope, esquivase à medida que o poema prossegue. Virgílio, curiosamente, dá as simpatias de sua imaginação às amazonas inimigas de Roma. Cartago, fundada por uma rainha fenícia, é um transplante

da autocracia e culto de deusa do Oriente Próximo. A mulher está em mítica ascendência. Vênus, aparecendo como Diana ao seu filho Enéias, diz que a aljava e as botas altas vermelhas que usa são o estilo feminino cartaginês. Enéias examina murais da Guerra de Tróia no templo da selvagem Juno. Quando chega a *Penthesiles furens*, Dido entra no poema. É a amazona da primeira metade da *Eneida*, como Camila é a da segunda. Enéias cai sob o domínio dela, e a vontade masculina é bloqueada. Ele ergue a cidade dela, em vez da sua.

Vênus armada é a lição de Enéias. Cartago é ao mesmo tempo o princípio do prazer e o Oriente, do qual ele se desenraíza. O Oriente cede ao Ocidente, a Ásia à Europa. As tribos italianas julgam Enéias efeminado. Turno chama-o de “meio homem”: “Deixa-me sujar no pó esses cabelos encaracolados com pinças de fazer cachos e oleados com mirra!”. O pretendente de Dido, Jarbas, chama-o de seu “segundo Páris, usando um barrete frígio para envolver o queixo e cobrir o cabelo oleado, e acompanhado por um séquito de mulheres masculinizadas”.²⁷ Enéias tem de purificar sua masculinidade, criando a simplicidade e a gravidade da personalidade romana. A guerreira volsca Camila, aparentemente invenção de Virgílio, é uma nova explosão de furor feminino que precisa ser sufocado para que Roma possa nascer. A *Eneida* tem uma visível atração pelas fascinantes andróginas Dido e Camila, que roubam o trovão da pálida Lavínia. O poema acompanha seu herói através de uma guerra de personas sexuais. O desvio feminino, perdendo para a decorosa feminilidade, leva consigo a poesia. As duas viragos vencem na derrota.

Virgílio escreve nos limites entre a República e o Império. Num século, Roma acelerou em tamanho e ambição. As novas personas sexuais cosmopolitas romperam com a tradição. Fez-se uma passagem da unidade e estreiteza apolíneas para o pluralismo dionisíaco, descontrolado e afinal decadente. Concedendo cidadania universal, Roma trouxe civilização ao mundo, mas diluiu-se. Oitocentos anos intervêm entre Homero e Virgílio. Quando este retoma o gênero épico, o gênero não mais obedece a ordens poéticas. A trama épica, a masculina trajetória da história, é a coisa mais fraca na *Eneida*. Faltam os grandes ritmos retóricos de Homero. A *Ilíada* e a *Odisséia* eram arte interpretativa que durava o dia todo, recitada para platéias vivas por um bardo profissional de vigor atlético. A *Eneida* é drama de interior. Virgílio era melancólico, recluso, possivelmente homossexual. Seu apelido, Parthenias, “donzelo”, é um trocadilho com Virgílio/*Virgo* e Parthenope, um nome poético de Nápoles, perto de onde ficava sua *villa*.

Virgílio, ao contrário de Homero, conhecia seletas rodas urbanas de aristocrático refinamento, um ambiente cortesão de febril mundanismo. Essa experiência afeta a *Eneida* de modos insuspeitados. Suas personas sexuais sofreram a mesma transformação que seus dons épicos. Os heróis de Homero trocam caldeirões e trempes de ferro, utensílios funcionais de alto valor da Idade do Bronze. Os presentes de Virgílio são *objets d'art*, ouro e prata cravejados de jóias. Passava a existir a consciência museológica alexandrina. O distanciamento e o *connaissanceurismo* de Virgílio, tão prejudiciais à pirotecnia masculina do épico, intensificam a aura erótica que envolve pessoas e coisas. Há um intrincado enre-

damento psicológico de poeta e poema, inexistente em Homero. Virgílio “envolve-se” com Dido. A obsessão, o sofrimento e paixão de amor-ódio dela são as coisas mais grandiosas na literatura desde *Medéia*, de Eurípides. A identificação de Virgílio com ela é tão palpável quanto a de Flaubert com madame Bovary, ou a de Tolstoi com Ana Karenina. O suicídio de uma heroína de máscula vontade, em todos os três casos, pode ser um rito de exorcismo, objetificando e pondo fim ao transexualismo espiritual de um artista masculino. Caindo sobre a espada de Enéias, Dido grita: “*Sic, sic iuvat ire sub umbras*” (“Assim, assim é agradável entrar nas sombras”). O líquido latim é emocionante, hipnoticamente auto-erótico, como mel e vinho tinto. A língua escura, batendo na boca, é tão íntima e fálica quanto a espada fetichista.

Pouca coisa mais na *Eneida* aproxima-se do brilho dos trechos cartagineses. O poeta provavelmente sabia disso, já que ordenou que o poema inacabado fosse queimado após a sua morte — como Dido, que se imola. Virgílio é um poeta decadente, um virtuose da destruição. Sua queda de Tróia é um apocalipse cinematográfico, chamas enchendo o céu da noite, enquanto a violação e a profanação turbilhonam embaixo. Sua imagística típica é sinuosa, retorcida, reluzente, fosforescente. A única tradução [para o inglês] que capta o misterioso daimonismo da *Eneida* é a de W. F. Jackson Knight, em prosa. Nesse poema, o ritualismo romano cai diante da força do irracional, por tanto tempo contida. Virgílio, admirador de Augusto, mostra os custos do destino político — mais recentemente, o suicídio de outra rainha oriental, Cleópatra, modelo de Dido. A trama épica da *Eneida* é a fracassada contenção de si, um esquema masculino para refrear o devaneio transexual. A relação de Virgílio com seu poema é perversa. Numa crise histórica das personas sexuais, ele volta-se para o épico a fim de detê-la e deter-se. Spenser reproduz essa estratégia conservadora, mas profundamente conflituada, em *The faerie queene*. As personas sexuais são vampiros na trama da *Eneida*, um fenômeno que encontro em *Christabel*, de Coleridge, e chamo de psicoiconismo.

A República romana fez da persona, máscara de madeira do teatro grego, uma entidade legal, de contornos nítidos, à maneira apolínea. A decadência romana, engenhosa em prazeres e crueldades, foi uma reação contra o comentário satírico à austeridade das personas republicanas, uma profanação do culto dos ancestrais. Da República ao Império, foi como do apogeu clássico ao período helenístico, da unidade à multiplicidade. A reverência ctônica da religião romana tornou-se orgia dionisíaca, agora distanciada da fértil natureza. O menadismo não era romano. Não havia selvageria asiática no culto romano, com sua hierarquia sacerdotal semelhante à do Egito, mas não à da Grécia. Havia programa, fórmula, decoro, até no culto da natureza repleta de augúrios. O sacerdote romano era um intérprete que se mantinha alerta. Não entrava em transe como o oráculo de Delfos.

A verdadeira orgia grega implicava a perda mística do ego. Mas na orgia

da Roma imperial, a persona continuava. O decadente romano mantinha aberto o observador olho apolíneo durante a farra dionisíaca. Ainda o *connaissanceurismo* alexandrino, aqui aplicado ao ego de bom gosto. Olho mais orgia é igual a decadência. Lascívia, devassidão, libidinagem: esses interessantes hiperestados são produzidos por uma superposição da mente à ação erótica. O Ocidente foi pioneiro nesse tórrido território carmim. Sem uma forte personalidade do tipo ocidental, é impossível a decadência séria. O pecado é uma forma de cinema, visto de longe. Os romanos, adaptando pragmaticamente idéias gregas, aplicaram engenharia também ao erotismo. O herdeiro do teatro grego não foi o teatro romano, mas o sexo romano. A decadência romana jamais foi equiparada em escala, porque faltou a outros lugares e épocas o grande volume de formas clássicas a corromper. Roma extraiu música daimônica da gulodice e luxúria do corpo dionisíaco. O menadismo ausente do culto romano tornou-se êxtase imperial, ganância mecanizada.

As personas sexuais da literatura romana estão em movimento perpétuo e febril. O aristocrático atletismo grego dividiu-se em dois em Roma: o gladiadorismo vulgar dos rufiões e escravos, e o aventureirismo sexual da classe ociosa, então como agora uma vida de divertimentos. Quando termina a República, Catulo registra a farrante promiscuidade do *chic set* de Roma. Patrícias zanzando em ruas escuras, entregando-se a passantes comuns. Homens semidespidos molestados por suas mães e irmãs. Efeminados fofos como um coelho e “lânguidos como um pênis mole”. Um sodomita andando com as nádegas espancadas e “lábios vermelhos como neve”, a boca cercada dos pastosos despojos da noite anterior. O poeta que passeia e encontra um rapaz e uma moça a copularem, lança-se sobre o rapaz por trás, penetrando-o e empurrando-o à sua tarefa. O sexo público, é justo dizer, é decadente. Oh, os felizes dias pagãos, as traquinagens nos prados verdes: ainda encontramos essa idéia sentimental, um Keats meio cru. É inteiramente errada. Catulo, como Baudelaire, saboreia uma imagística de sordidez e imundície. Suas crenças morais continuam sendo as da Roma republicana, que ele polui alegremente com degeneração e doença. Sua poesia é uma descida à luz de tocha num escuro submundo, onde examinamos a contaminação e o colapso das personas romanas. Homens e mulheres vêem-se de repente livres, mas a liberdade é uma inundação de energia supérflua, um círculo vicioso de agitação, busca, saciedade, exaustão, *ennui*. Os códigos morais são sempre obstrutivos, relativos e artificiais. Contudo, têm sido um enorme benefício para a civilização. São a civilização. Sem eles, somos invadidos pelo caótico barbarismo do sexo, tirania da natureza, que transforma o dia em noite e o amor em obsessão e luxúria.

Catulo, admirador de Safo, transforma a ambivalência emocional dela em sadomasoquismo. Os arrepios e a febre dela tornam-se o *odi et amo* dele, “amo e odeio”. As amadas donzelas dela, louças como flores de laranjeira, tornam-se a cínica Lésbia dele, adúltera e dominadora, vampiricamente “drenando a força de todos”. A *femme fatale* urbana põe a máscara primitiva da mãe natureza. Lésbia, a bem-nascida Clódia, apresenta a Roma uma depravada persona sexual

que tinha sido corrente, segundo um ofendido comentário do Velho Testamento, durante mil anos na Babilônia. A receptividade feminina torna-se um sorvedouro do vício, a vagina uma coletora de pestilência para envenenar a nobreza romana e levá-la ao fim.

Catulo é um cartógrafo de personas sexuais. Seu lamento pelo agonizante deus Átis (Carme 63) é uma extraordinária improvisação sobre a identidade sexual. Castrando-se por Cibele, Átis entra numa zona sexual crepuscular. Gramaticalmente, o poema refere-se a ele no feminino. “Sou uma mulher, um homem, um jovem e um menino”: nessa litania de memória constante, Átis flutua num partícipio presente de gênero xamanisticamente expandido, tudo e nada. Como a Roma imperial, ele foi lançado numa queda livre extática de personas. A suspensão das convenções sexuais traz melancolia, não prazer. Ele está artisticamente desligado da vida comum, mas sente-se “estéril”. Átis é o próprio poeta, metamorfoseando-se através dos sexos em um mundo estranho, novo, maníaco.

Ovídio, nascido quarenta anos depois, é o primeiro psicanalista do sexo. Sua obra-prima chama-se, muito apropriadamente, *Metamorfoses*: à medida que Roma muda, Ovídio saqueia a lenda grega e romana em busca de transformações mágicas — homem e deus em animal e planta, macho em fêmea e macho de novo. A identidade é líquida. A natureza está sob o sortilégio dionisíaco; os contornos de Apolo não se sustentam. O mundo torna-se uma psique projetada, sobre a qual atuam caprichos amorais de desejo sexual. A enciclopédica atenção de Ovídio para a perversidade erótica só voltará a ocorrer em *The faerie queene*, de Spenser, diretamente influenciada por ele. Seus sucessores são Sade, Balzac, Proust, Krafft-Ebing e Freud.

Metamorfoses é um manual de problemática sexual. Há Ífis, uma menina criada como menino, que se apaixona por outra menina e é aliviada de seu sofrimento ao ser transformada em homem. Ou Ceneu, antes a menina Cenis, que recusa o casamento e é estuprada por Netuno. Como compensação, é transformada num homem invulnerável a ferimentos, marciais e sexuais. Segundo o escoliasta homérico, Ceneu cravou sua lança como um totem fálico na praça da feira, rezou e fez sacrifícios a ela, e mandou as pessoas saudarem-na como um deus, enfurecendo Zeus. No submundo de Virgílio, Enéias vê Ceneu como mulher, o espectro morfológico de sua feminilidade reafirmando-se. As complicações ovídicas de violação e fetichismo são teoria, não excitação. O tema é nossa “natureza dupla”, termo dele para os centauros que sufocam Ceneu, após uma orgia horrorizante de pulverizações menádicas. Como Freud, Ovídio constrói hipotéticos modelos de narcisismo e vontade de poder. Seu ponto de vista vem da posição que ocupa entre eras. As personas sexuais, em fluxo, permitem-lhe fazer o frio estudo apolíneo prevalecer sobre os turbulentos processos dionisíacos.

Em obras menores, Ovídio atenua a acirrada guerra de sexos de Catulo em política de salão. Na *Arte de amar*, ele diz que o sedutor deve ser astuto e mutável como Proteu. Este é o Dioniso romano, a natureza metamórfica grega reduzida a oportunismo erótico. A mudança de sexo é um jogo de raposas: a adúltera

ra sábia, aconselha Ovídio, transexualiza suas cartas, transformando “ele” em “ela”. O Império desviou a energia conceitual romana para o sexo. Tão especializado é o vocabulário sexual de Marcial que influenciou a moderna terminologia médica. O latim, uma língua exata mas estreita, tornou-se espantosamente precisa sobre a atividade sexual. O latinista Fred Nichols me diz que um verbo em Marcial, usado pela primeira vez na poesia por Catulo, descreve o movimento flutuante das nádegas do parceiro passivo na sodomia. Na verdade, havia duas formas desse verbo: uma para homens, outra para mulheres.

A Atenas clássica, exaltando o atletismo masculino, não tinha sadomasoquistas conspícuos, nem travestis nas ruas. O Império romano, por outro lado, a acreditarmos nos satíricos, foi invadido por criaturas epicenas. Ovídio adverte às mulheres que tenham cuidado com os homens elegantes, com “penteados lisos de nardo líquido” — eles podem estar a fim de roubar seu vestido! “Que pode fazer uma mulher quando seu amante é mais macio que ela, e talvez tenha namorados!”²⁸ Ausônio diz de um sodomita de ânus e nádegas depilados: “És uma mulher por trás, um homem pela frente”. Rapazes com ares de moça e prostitutas aparecem em Horácio, Petrônio e Marcial. Caio Júlio Fedro atribui os homossexuais de ambos os sexos a Prometeu bêbedo, que pôs os órgãos genitais errados em figuras humanas que moldava. O lesbianismo, pouco freqüente na literatura grega, esparrama-se em Roma. Marcial e Horácio registram tribades da vida real, Balba, Filene e Folia de Arminum, com sua “libidinagem masculina”. Há insinuações lésbicas nos ritos inteiramente femininos de Bona Dea, invadidos por Públio Clódio vestido de mulher. O debatedor de Luciano condena os atos de lesbianismo como “paixões andróginas”, e chama os pênis artificiais de “infames instrumentos de luxúria, profana imitação de uma união infrutífera”.²⁹ A desorientação sexual de Roma era grande teatro, mas levou ao colapso do paganismo.

A busca do prazer pertence ao circuito das festas, não aos centros de poder. Também hoje, pode-se gostar de brincadeiras e espontaneidade num amigo, amante ou estrela, mas exige-se um caráter diferente nas pessoas com autoridade profissional ou política. Quanto mais regulares, sem imaginação e tediosas as vidas de presidentes, cirurgiões e pilotos de avião, melhor para nós, muito obrigada. O exercício da hierarquia deve ser ascético e concentrado. Não se beneficia com as crises de identidade, província da arte. Roma tinha gênio para a organização. Sua estrutura administrativa foi absorvida pela Igreja católica, que transformou uma esotérica seita palestina numa religião mundial. A burocracia imperial romana, uma extensão do legalismo republicano, era uma máquina soberba, rolando sobre os outros países com força brutal. Dois mil anos depois, ainda sentimos as conseqüências da destruição da Judéia e da dispersão dos briguentos judeus, que se recusaram a tornar-se romanos. Sabemos pelos filmes de Hollywood que aparência tinha essa máquina, seus tambores trovejantes e implacáveis impelindo o destino romano de um lado a outro do mundo e da história. Mas quando os senhores da máquina se voltaram para o ócio e a frivolidade, desapareceu a força moral de Roma.

Os analistas romanos fornecem-nos as fofocas atraentes. Informou-se que eram sodomitas os imperadores Tibério, Nero, Galba, Oto, Cômodo, Trajano e Heliogábalo. Até de Júlio César se disse que era bissexual. Adriano apaixonou-se pelo belo Antínoo, deificou-o após a morte, e espalhou a imagem dele por toda parte. Calígula gostava de trajes extravagantes e roupas de mulher. Pôs uma armadura em sua esposa Cesônia e fez com que ela desfilasse perante as tropas. Adorava personificações, apresentando-se, de peruca e fantasia, como cantor, dançarino, condutor de biga, gladiador, virgem caçadora, esposa. Posou como todos os deuses masculinos e femininos. Como Júpiter, seduziu muitas mulheres, inclusive suas irmãs. Díon Cássio observa picantemente: “Ele ansiava por parecer ser qualquer coisa, menos humano e imperador”.³⁰

Nero preferiu os papéis de bardo, atleta e condutor de biga. Vestiu-se de trágico para ver Roma arder. No palco, fazia o papel de heróis e heroínas, deuses e deusas. Fingia ser um escravo fugido, um cego, um louco, uma grávida, uma mulher em trabalho de parto. Usava a máscara de sua esposa Popéia Sabina, que morrera, dizia-se, depois que ele lhe dera um chute na barriga, estando ela grávida. Nero era um hábil arquiteto do espetáculo sexual. Construiu bordéis às margens do rio e instalou nobres romanas para convidá-lo dos vãos de portas. Amarrando vítimas masculinas e femininas jovens em estacas, vestia peles de animal e saltava de uma toca para atacar os órgãos genitais deles. Nero imaginou duas paródias de casamento homossexual. Castrou o garoto Sporo, que se parecia com a morta Popéia, vestiu-lhe trajes de mulher e casou-se com ele perante a corte, tratando-o depois como esposa e imperatriz. No segundo casamento masculino, com um jovem a quem Tácito chama Pitágoras e Suetônio Doríforo, os papéis sexuais se inverteram: o imperador era a noiva. “Na noite de núpcias”, informa Suetônio, “ele imitou os gritos e gemidos de uma jovem sendo deflorada.”³¹

Cômodo deu o nome de sua mãe a uma concubina, fazendo de sua vida sexual um drama edipiano. Apareceu como Mercúrio, e como Hércules travestido. Foi chamado de Amazônio, porque vestia a concubina Marcia de amazona e queria parecer ele próprio uma amazona na arena. Heliogábalo, primo de Caracala, trouxe os costumes sexuais exóticos da Ásia Menor para a Roma imperial. Escandalizou o exército com suas sedas, jóias e danças. Seu breve reinado foi estonteante de peças, desfiles e jogos de salão. Diz Lamprídio: “Ele vestia-se como confeiteiro, perfumista, cozinheiro, lojista ou proxeneta, e chegou a praticar todas essas ocupações em sua casa continuamente”.³² A senhorial facilidade com que Heliogábalo entrava em papéis plebeus era mobilidade social às avessas. Como Nero, praticava o “travestismo de classe”, expressão de David Reisman para a moda moderna dos jeans.³³

A paixão da vida de Heliogábalo foi seu anseio por feminilidade. Usando uma peruca, prostituía-se em bordéis romanos de verdade. Díon Cássio informa:

Ele reservou um quarto no palácio, e ali cometia suas indecências, ficando sempre parado nu na porta do quarto, como fazem as prostitutas, e balançando a cortina

pendurada de argolas de ouro, enquanto com voz baixa e derretida convidava os passantes. Alguns homens, por certo, eram especialmente instruídos para fazer esse papel. [...] Ele recebia dinheiro dos clientes e dava-se ares pelos seus ganhos; também brigava com as companheiras dessa vergonhosa ocupação, afirmando que tinha mais amantes e ganhava mais dinheiro que elas.

Imitando uma adúltera flagrada e espancada pelo marido, o imperador acariciava os olhos roxos como um *souvenir*. Chamou à corte um homem notório por enormes órgãos genitais e recebeu-o com uma “pose feminina arrebatadora”, dizendo: “Não me chame de Senhor, pois eu sou uma Senhora”. Personificou a Grande Mãe numa biga puxada por um leão e posou publicamente como a *Venus pudica*, caindo de joelhos com as nádegas oferecidas a um parceiro. Por fim, as fantasias de travesti de Heliogábalo levaram-no a desejar mudar de sexo. Teve de ser dissuadido de castrar-se, aceitando com relutância a circuncisão como um meio-termo. Diz Díon Cássio: “Ele pediu aos médicos que dessem um jeito de fazer uma vagina de mulher em seu corpo, por meio de uma incisão, prometendo-lhes grandes somas por isso”.³⁴ A ciência, que só há pouco aperfeiçoou essa operação, é visivelmente vagarosa em relação à imaginação sexual.

O poder absoluto é uma porta para o sonho. Os imperadores romanos fizeram teatro vivo de seu mundo turbulento. Não havia hiato entre desejo e realização; a fantasia saltava em instantânea visibilidade. A máscara imperial romana: enigmas figurados, inquisição, brincadeiras pesadas. Os imperadores faziam das personas sexuais um veículo artístico, plástico como o barro. Nero, ateando fogo em cristãos vivos para um banquete à noite, brincava com a realidade. As cópias romanas de estátuas gregas são muito obtusas e grosseiras. O mesmo acontece com a literalização sexual romana do drama grego. Os imperadores, agindo para provocar, torturar ou excitar, retiraram a poesia e a filosofia do teatro. Os vomitórios das *villas* romanas são fossos para vomitar os seis últimos pratos antes de iniciar o seguinte. *Vomitória* é também o nome das saídas dos anfiteatros romanos, pelas quais se despejavam as multidões. Roma imperial, herdeira da disseminada cultura helenística, sofria de excessos, marca registrada da decadência. Excesso da mente, excesso do corpo; excesso de gente, excesso de fatos. A mente do rei é um espelho perverso da época. Não tendo cinema, Nero criou o seu próprio. Em Atenas, o menino bonito era um *objet de culte* idealizado. Em Roma, as pessoas eram maquinaria de palco, manequins, cenários. As vidas dos ociosos imperadores demonstram a inadequação de nosso moderno mito de liberdade pessoal. Eles eram homens livres e doentes dessa liberdade. A liberação sexual, nosso enganoso milagre, termina em lassidão e inércia. O dia de um imperador era androginia em ação. Mas seria ele mais feliz que seus ancestrais republicanos, com seus rígidos papéis sexuais? A repressão cria significado e propósito.

Quanto mais moral um imperador, menos era atraído para o teatro. Díon Cássio diz da imperatriz de Trajano: “Quando Plotina, sua esposa, entrou pela primeira vez no palácio, voltou-se para a escadaria e, perante a população, disse:

‘Entro aqui como uma pessoa que desejo ser quando sair’. E conduziu-se durante todo o reinado de maneira a não incorrer em censura”.³⁵ Com velha integridade romana, Plotina rejeita a metamorfose aleatória da personalidade. O homem moral tem uma persona, firmemente fixada na grande cadeia do ser. Platão descarta os mitos sobre mudanças de forma nos deuses: “Não é sempre o melhor o menos susceptível de mudança ou alteração por uma causa externa? [...] Todo deus é tão perfeito e tão bom quanto possível, e permanece para sempre em sua própria forma, sem variação”.³⁶ Virtude e divindade são unitárias, homogêneas, apolíneas. Assim, a imperatriz Plotina resiste à autodivisão da experiência mundana. A multiplicidade de personas é anárquica. Hermes é um ladrão. Daí o neoclássico século XVIII, ao contrário do Renascimento, rejeitar o andrógino: Pope ataca o epiceno lorde Hervey, a quem retrata como o sodomita de Nero, Sporo, por desafiar a grande cadeia do ser. Sporo recusa limitar-se a um só papel social ou sexual, transgredindo as fronteiras de macho e fêmea, mamífero e réptil, até mesmo animal e mineral.³⁷ Para Pope, um homem conhece seu lugar e seu rosto. Não há máscaras.

A transformação teatral de si mesmo, um princípio sedutor de nosso tempo, jamais pode conciliar-se com a moralidade. Da Antigüidade em diante, o teatro profissional tem vivido sob uma nuvem moral. Autocrata, artista, ator: a liberdade de persona é mágica, mas desestabilizante. O aparecimento de um imperador no palco era chocante, pois em Roma os atores eram *declassês*, barrados da cidadania. Santo Agostinho denuncia “a voluptuosa loucura das peças de teatro” e “o imundo local de peste” que era o teatro.³⁸ Tertuliano queixa-se da imoralidade do teatro e do fato de ele ser freqüentado por prostitutas, que chegavam a subir ao palco para anunciar seus serviços. As primeiras atrizes inglesas, em fins do século XVII, eram notórias pela promiscuidade. Em 1969, o Registro Social de Nova York ainda excluía o nome de um homem que se casasse com uma estrela de cinema. Os puritanos, que conseguiram fechar os teatros por dezoito anos, igualavam ficção a embuste. Tinham razão. A arte continua sendo uma via de fuga da moralidade. Os atores vivem em ilusão; são xamãs caprichosos, encharcados de ser. Hábeis fabricantes de estados de espírito e gestos, escorregam pelas bordas da convenção. Ator e artista são os primeiros a sentir a mudança social. Escrevem as folhas sibilinas das personas sexuais ocidentais.

A decadência romana foi a escaramuça final entre os elementos apolíneos e dionisíacos da cultura pagã. A força e o vigor da República romana vieram de sua síntese de um culto apolíneo do Estado com o arcaico rito ctônico. Os grandes deuses da Roma primitiva eram homens, com deusas da fertilidade submissas. Embora a adoração da Grande Mãe tivesse sido introduzida em 204 a.C., e sempre fosse uma opção da aristocracia, a popularidade dela durante o Império foi um significativo afastamento dos primeiros princípios de Roma. Ela vinha do Mediterrâneo oriental, onde a natureza é menos hospitaleira e mais absoluta. Foi essa virada para a divindade feminina um avanço ou um recuo cultural? Então como agora, a adoração da Grande Mãe numa era urbana é decadente.

Os romanos imperiais não viviam mais no e pelo ciclo da natureza. A Grande Mãe passou de fértil força vital a persona sexual sadomasoquista. Foi a dominadora final. No fim de Roma, os homens eram passivos diante da história. Decadência é justaposição de primitivismo e sofisticação, um rodopio para trás da própria história. A Grande Mãe romana, com seus múltiplos nomes e símbolos, estava prenhe de passado. Sua gravidez era curatorial, outro museu alexandrino.

A Grande Mãe foi o foco de novas ansiedades e anseios espirituais, que só seriam satisfeitos com a consolidação do cristianismo. Os Padres da Igreja reconheceram a Grande Mãe como a inimiga da Igreja. Santo Agostinho, escrevendo numa virada da cultura ocidental (c. 415 d.C.), chama o rito de Cibele de “obsceno”, “vergonhoso”, “imundo”, “louca e abominável farra de efeminados e homens mutilados”: “Se esses são ritos sagrados, que é sacrilégio? Se isso é purificação, que é poluição? [...] A Grande Mãe ultrapassou todos os seus filhos, não em grandeza de divindade, mas de crime”. Cibele é um monstro, impondo uma “deformidade cruel” a seus sacerdotes castrados. Até Júpiter pecou menos: “Ele, com toda a sua sedução de mulheres, só desgraçou o céu com um Ganimedes: ela, com tantos efeminados confessos e públicos, conspirou a terra e ofendeu o céu”.³⁹ A Grande Mãe, como a própria Roma, é a Prostituta da Babilônia.

O cristianismo não podia tolerar a integração pagã de sexo, crueldade e divindade. Lançou a natureza ctônica no reino inferior, que seria infestado de bruxas medievais. O daimonismo tornou-se demonismo, uma conspiração contra Deus. Amor, ternura, piedade tornaram-se as novas virtudes, suaves qualidades do mártir palestino. A veneração pagã da força transformara a política num banho de sangue. A Roma do fim oscilava entre a fadiga e a brutalidade. Flagelação e castração nos cultos da mãe eram um símbolo sacrificial da dependência humana em relação à natureza. No Império, porém, a flagelação tornou-se uma perversão, e os castrados uma profissão. Bandos deles, de perucas, maquilagem e trajes femininos berrantes, percorriam as cidades e estradas tocando címbalos e pedindo esmolas. Apuleio descreve-os “guinchando de prazer com suas ásperas vozes femininas rachadas”.⁴⁰ Os eunucos eram bastante conspícuos no Império. Os chefes da Igreja os desprezavam. A severidade cristã em relação aos papéis sexuais data desse período de personas grosseiras, exuberantes. Os devotos castrados da Grande Mãe, transformando a orgia ritual em carnaval de rua, deram permanente má reputação ao efeminado ou homossexual masculino. Quando a mulher ressurgiu no panteão cristão, será a branda Virgem sem mácula animal. Banida por Agostinho, a Grande Mãe desaparece por mais de mil anos. Mas retorna em toda a sua glória no romantismo, essa onda histórica do arquétipo.

Embora destruísse as formas externas do paganismo, o cristianismo jamais interrompeu a continuidade pagã das personas sexuais, latente em nossa língua, idéias e imagens. O cristianismo herdou a suspeita judaica em relação à feitura de imagens, mas em seus séculos de expansão começou a usá-las como instrumentos didáticos. Os primeiros cristãos eram uma classe analfabeta. As

imagens cristãs foram a princípio riscos rudimentares, uma nova arte rupestre nas catacumbas romanas; depois subiram para os domos bizantinos, onde copiaram a postura icônica grega e o estilo de forte contorno apolíneo. Os santos cristãos são personas pagãs renascidas. Martinho Lutero diagnosticou corretamente uma perda do cristianismo original na Igreja italiana. O romanismo no cristianismo é esplendidamente, duradouramente pagão, transbordando no Renascimento, na Contra-Reforma e além.

Paganismo é pictorialismo mais vontade de poder. É ritualismo, grandiosidade, colossalismo, sensacionalismo. Todo teatro é exibicionismo pagão, a des-pudorada pompa das personas sexuais. A campanha do judaísmo para tornar invisível a divindade jamais teve pleno êxito. As imagens sempre fogem ao controle moral, criando a brilhante tradição da arte ocidental. A idolatria é o fascismo do olho. O olho ocidental será satisfeito, com ou sem o consentimento da consciência. As imagens são uma projeção arcaica, anterior a palavras e moral. A própria personalidade greco-romana é uma imagem visual, bem-feita e concreta. As deficiências sexuais e psicológicas do judeu-cristianismo tornaram-se gritantes em nosso tempo. A cultura popular é a nova Babilônia, na qual agora fluem tanta arte e intelecto. É nosso teatro de sexo imperial, templo supremo do olho ocidental. Vivemos na idade dos ídolos. O passado pagão, jamais morto, fulgura de novo em nossas místicas hierarquias de estrelato.

A FORMA RENASCENTISTA

Arte italiana

O Renascimento, um ressurgimento da imagem e da forma pagãs, foi uma explosão de personas sexuais. Pesquisas recentes seguiram uma tendência cristianizante, aparando as arestas duras do Renascimento e dando-lhe um tom moral anacrônico. Especialistas redefiniram lentamente o humanismo renascentista segundo sua própria imagem, paciente e prudente. Contudo, os discípulos do santo Rafael podiam tramar o assassinato de um pintor rival na rua. A súbita expansão intelectual e geográfica da cultura iniciou três séculos de turbulência psicológica. O estilo renascentista era espetáculo e exibição, uma ostentação pagã. O Renascimento liberou o olho humano, reprimido pela Idade Média cristã. Nesse olho, fundem-se amoralmente sexo e agressão.

A grande cadeia do ser, um princípio básico da cultura ocidental desde a Antigüidade clássica até o Iluminismo, vê o universo como hierárquico: mineral, planta, animal, homem, anjo, Deus. O Renascimento foi politicamente instável. O Ulisses de Shakespeare firma a política na grande cadeia do ser: o desrespeito pela autoridade é como o desalinhamento dos planetas, que causa terremoto e tempestade (*Tróilo e Cressida* I.iii.83-126). Da tensão entre personas sexuais e ordem pública proveio a abundância da arte e da literatura renascentistas. Celebrações da beleza e necessidade de ordem são um reflexo da proximidade da desordem.

A grande cadeia do ser medieval sofreu um enorme trauma: a Peste Negra de 1348, uma peste bubônica que matou cerca de 40% da população da Europa. Boccaccio descreve o colapso da lei e do governo, a deserção de filho por pai e de esposo por esposa. Uma mulher bem-nascida que caiu doente foi cuidada por um servo: "Tampouco teve ela escrúpulos de mostrar-lhe todas as partes de seu corpo tão livremente quanto o teria exibido a uma mulher [...]; e isso explica por que as mulheres que se recuperaram talvez fossem menos castas no período que se seguiu".¹ A Peste Negra enfraqueceu os controles sociais. Teve um efeito polarizador, empurrando uns para a devassidão e outros, como os flagelantes, para a religiosidade.

Afirmei que a peste ateniense levou ao fim o alto classicismo. A Peste Ne-

gra atuou no sentido contrário, dando origem ao Renascimento, com a destruição da Idade Média. Philip Ziegler diz: “O homem moderno forjou-se no cadinho da Peste Negra”.² A não-proteção dos bons pelo cristianismo prejudicou a autoridade da Igreja e abriu o caminho para a Reforma. Acho que a virulência e sordidez da peste quebrou o tabu cristão sobre a exibição do corpo. O nudismo pagão reapareceu em sua angustiada forma helenística de tortura, massacre e decomposição. Reduzindo as pessoas a corpos, a peste pôs a personalidade numa dimensão puramente física ou secular. Começo a arte do Renascimento com o choque da Peste Negra. A feiúra e o exibicionismo públicos tiraram a moral do corpo e prepararam-no para sua reidealização na pintura e na escultura. O *Decameron* de Boccaccio, emoldurado pela peste e primeira obra literária do Renascimento, é um épico de desintegração e renovação culturais.

No Renascimento, diz Jacob Burckhardt, deu-se um “despertar da personalidade”.³ A arte renascentista pulula de personalidades, arrogantes, sedutoras, vivazes. A Itália restaura a teatralidade pagã da identidade ocidental. Há uma mania de cosméticos, penteados, roupas. O que teria sido vaidade e sibaritismo na Idade Média, torna-se a linguagem pública da persona. A arquitetura assume uma coloração vívida. O mármore branco do Duomo florentino (concluído na primeira fase do Renascimento) é cruzado de vermelho e verde, vibrações alucinatórias no sol italiano. Essa explosão de cores múltiplas é como chegar a Virgílio depois de César e Cícero. A nova *palette* artística da *Eneida* — rosa, violeta, púrpura — assinala a maníaca proliferação de personas imperiais. O mesmo acontece no Renascimento, e nos psicodélicos anos 60. Cores e personas estão em dinâmica relação. Nas últimas fases do Renascimento, a arquitetura dissolve-se em cor ou é sepultada sob enfeites. Bernini usa vinte mármores coloridos para a capela Cornaro. Nessa irrupção de sexo e violência pagãos que é o barroco de Bernini, o olho liberado finalmente entra num mar de excitação sensual.

A paixão do Renascimento pelas personas sexuais reflete-se no *Livro do cortesão* (1528), de Castiglione, que teve enorme influência em toda a Europa. É um manual da teatralidade. O homem de talento, diz Castiglione, deve “buscar habilmente ocasião de demonstrá-lo”.⁴ A vida social é um palco, e todo homem um dramaturgo. Castiglione estabelece altos padrões de gosto para trajes e posturas. O cortesão é um artefato, uma obra de auto-escultura. É também um andrógino: tem uma “doçura especial”, uma “graça”, e “beleza”. Duas de suas qualidades básicas, *sprezzatura* e *disinvoltura* (despreocupação e desembaraço), são hermafroditizantes. Quer dizer, fazendo o falar e o mover-se parecer sem esforço, disfarçam ou apagam a ação masculina. A mulher é fundamental para o *Livro do cortesão*: o diálogo se trava nos aposentos da duquesa de Mântua, enquanto o duque dorme, e a mulher tem literalmente a última palavra. A mulher de Castiglione é puramente feminina. Ele opõe-se ao modelo de feminidade bissexuada de Petrarca, com sua frieza altiva, mortal. O cortesão impregna-se de doçura e graça pelo contato com as mulheres. A educação masculina é o tema de Castiglione, como o de Platão, mas a mulher conquistou

agora o eminente terreno simbólico do valor espiritual. Nele, toda mulher é uma Diótima.

O cortesão busca uma persona sexual que equilibre inteiramente masculino e feminino. Castiglione adverte contra o efeminamento, a efeminação excessiva. O rosto do cortesão deve ter “alguma coisa varonil”:

Eu gostaria que o rosto de nosso cortesão fosse assim, não tão suave e feminino como tentam ser muitos, que não apenas cacheiam os cabelos e depilam as sobrancelhas, mas aformoseiam-se de todas aquelas maneiras que adotam as mulheres mais impudicas e dissolutas do mundo; e no andar, na postura e em todos os atos, se mostram tão ternos e lânguidos que os membros parecem na iminência de desmontar-se; e dizem suas palavras de modo tão mole que parece que vão expirar ali mesmo; e quanto mais se vêem em companhia de homens de categoria, mais fazem de tais modos um espetáculo. Estes, já que a natureza não os fez mulheres como visivelmente desejam parecer e ser, devem ser tratados não como boas mulheres, mas como marafonas públicas, e expulsos não só das cortes dos grandes senhores, mas da sociedade de todo homem nobre.⁵

Será isso apenas um ataque ao homossexualismo ostensivo? Castiglione sugere que o efeminamento é de algum modo inspirado pela presença de figuras de autoridade. A questão é o bem-estar moral da corte e do soberano.

Chegamos agora ao mais repelente andrógino da história, completamente ignorado pelas defensoras feministas da androginia. Eu o chamo de “hermafrodita da corte”. A alta cultura renascentista organizou-se em torno de cortes de duques e reis, dos quais os artistas e intelectuais dependiam para obter patrocínio. A arte era um instrumento de exibição competitiva, pela qual um governante mantinha o seu prestígio. O poder sempre gera bajulação. Enid Welsford diz: “A blásfema bajulação aos príncipes, que foi uma característica tão desagradável da literatura e das festas renascentistas, não era uma simples moda no falar, mas um sinal de que se encarava o Estado como um fim em si”.⁶ O príncipe, a um passo de Deus, reproduzia a grande cadeia do ser na hierarquia de sua corte. A bajulação era a prece secular, adoração da ordem sagrada. Mas o bajulador insincero era sanguessuga e oportunista, um poluidor da linguagem. Na antipatia de Castiglione pelo tipo, vemos o perigo moral da teatralidade renascentista.

O hermafrodita da corte aparece sempre que há riqueza, poder e fama. Está em governos, corporações, departamentos universitários, e no mundo do livro e da arte. Conhecemos o bajulador profissional pelo relações públicas ou *yes-man* de Hollywood. É o cabeleireiro da celebridade, o confidente e o rato de salão, o vistoso acompanhante. Ava Gardner disse de um colunista de mexicanos: “Ele ou está aos pés ou na garganta da gente”. Bajulação e malícia vêm da mesma língua bifurcada. O bajulador é um andrógino, por sua maleabilidade e servilismo. É uma deformação do cortesão de Castiglione: a auto-escultura torna-se servil plasticidade ao capricho e vontade do governante. A identidade evacua-se a si mesma. O bajulador abre-se como uma luva para a mão real. As “marafonas” masculinas de Castiglione são ou parecem ser homossexuais por-

que bajulação é sodomia política. Chamamos o bajulador de xereta, puxa-saco, sanguessuga, rasteiro, abjeto. Seu desavergonhado auto-rebaixamento não é coisa de homem, elevando o rabo acima da cabeça. Lloyd George disse que lorde Derby era “uma almofada que sempre trazia a impressão do último homem que se sentara nele”. Como o Satanás “adulador” de Milton, o bajulador escorregadio arrasta-se no chão, contorcendo-se e mudando de acordo com as circunstâncias. É puramente reativo, uma paródia da feminilidade, cada palavra e gesto uma nauseante imitação do desejo do governante. Esse fenômeno pode ser uma perversão da aliança masculina, um espetáculo social de domínio e submissão.

O Ricardo II de Shakespeare é repellido pelos barões por causa dos “mil bajuladores” que controlam sua opinião (II.i.100). A bajulação que envenena o mundo da corte de *Hamlet* é uma das causas da náusea crônica do herói. Polônio e o jovem cortesão Osric concordam como ecos irritantes com cada uma das destrambelhadas afirmações do exasperado Hamlet. O hermafrodita da corte não tem gênero porque não tem verdadeiro ego nem substância moral. O mais doloroso para Hamlet é a traição de seus amigos de infância, Rosencrantz e Guildenstern, que se tornam espíões do rei. Hamlet chama Rosencrantz de “esponja [...] que se embebe do favor do rei, suas recompensas, suas autoridades” (IV.ii.12-21). O Wilhelm Meister de Goethe recusa uma proposta de combinar os dois homens em um: deve haver “pelo menos uma dúzia” deles, pois “eles são a própria sociedade”.⁷ A duplicação dramática por Shakespeare de Rosencrantz e Guildenstern é o hermafrodita da corte fazendo réplicas estéreis de si mesmo. Inseparáveis e indistinguíveis, eles pairam em flutuante passividade. Os ambiciosos idiotas de Pope mergulham no esgoto londrino: a bajulação é um imundo produto lateral do secularismo renascentista. John Donne alude a “cortesãos pintados” e “estranhos Hermafroditas” (*Epithalamium made at Lincolnes inne* [Epitalâmio feito na taverna de Lincoln]). Em *Volpone*, de Ben Jonson, o “parasita” Mosca é o astuto bajulador doméstico de um nobre cujo séquito inclui um eunuco, Castrone, e um hermafrodita, Androgyno. Satisfeito com os serviços de Mosca, Volpone exclama: “Meu espirituoso mexeriqueiro, / Deixa-me abraçar-te. Oh, pudesse eu agora / Transformar-te numa Vênus!” (V.i.). Bajulação é subordinação sexual. Hierarquia é erotismo conceitualizado, que é o motivo pelo qual, como disse o grosso Henry Kissinger, o poder é o afrodisíaco último. A estética da corte renascentista ainda viceja no século XVIII, quando Pope denuncia lorde Hervey como um cínico hermafrodita da corte, e Mirabeau chama Maria Antonieta de “único homem na corte”. Dois hermafroditas do cinema são a vigorosa e epicena secretária Gerald, feita por Katharine Hepburn em *A mulher do dia* (*Woman of the year*), e o odioso eunuco Plotino, camareiro-chefe do faraó na *Cleópatra* de Elizabeth Taylor.

As hierarquias renascentistas são dramatizadas no ruidoso clímax da *Autobiografia* de Benvenuto Cellini (1562). O artista é uma das grandes personas sexuais do Renascimento, um herói cultural e realizador de maravilhas. Antes disso, o escultor e o pintor, como trabalhadores braçais, eram sempre inferiores aos poetas. Em toda parte, com exceção da Grécia, não passavam de simples

artesãos, como o carpinteiro e o bombeiro de hoje. O bronze *Perseu*, de Cellini, é forjado numa tempestade wagneriana de vontade ocidental. O artista ataca com terra, ar, água e fogo. Amontoa madeira, tijolo, ferro, cobre; cava um poço; puxa cordas. Modela seu herói em barro e cera. Despende energias sobre-humanas, até ser derrubado pela febre. Cellini cai de cama em resguardo ritual, enquanto *Perseu* luta por nascer. O metal coagula-se e tem de ser ressuscitado dos mortos. Por fim, esbravejando, praguejando, transfigurado pelo êxtase da criatividade, o artista derrota todos os obstáculos e traz ao mundo *Perseu* numa explosão, “um tremendo fulgor de chama”, como um raio. Cellini operou “milagres”, triunfando por uma mistura divina de poder masculino e feminino.⁸

Perseu é colocado numa praça pública de Florença (fig. 18). Em sua inauguração, a multidão solta “um grito de ilimitado entusiasmo”. Pregam-se dezenas de sonetos, panegíricos de eruditos universitários. O duque senta-se durante horas, escondido, a uma janela do palácio, ouvindo os cidadãos aclamarem a estátua. Esse emocionante episódio demonstra o potencial de coletividade em certos momentos privilegiados da história. O Renascimento tornou pública a arte, unindo as classes sociais numa emoção comum. Uma figura numa plataforma; a mistura de nobres, intelectuais, plebeus: pensamos na grande platéia do Globe Theatre de Shakespeare. É impossível imaginar uma arte moderna provocando um grito de uma multidão socialmente mista. Nosso único equivalente é o cinema, como na *première* em Atlanta de ...*E o vento levou*. Cellini ilustra as diferenças nacionais na forma renascentista: na Itália, o *objet d'art*; na Inglaterra, o drama.

Se Cellini mente ou exagera, não tem importância. A autobiografia dele (ditada a um escriba) é compulsivamente ocidental em sua visão hierárquica. Pouca coisa no Oriente corresponde a essa teatralidade epifânica do objeto de arte, essa concentração de afeto num único ponto, o ápice de uma pirâmide perceptiva. O *Perseu* é um ídolo apolíneo do agressivo olho ocidental. É em parte o superego vitorioso de Cellini, e em parte uma glamourização homoerótica do menino bonito, um tema greco-romano revivido no Renascimento. A personalidade ocidental é elevada num pedestal, em Florença ou Nuremberg. Leni Riefenstahl fez por Hitler o que o neoclássico David fez por Napoleão. A personalidade é ritualizada pelo fascismo do olho ocidental. Cellini, pela força divina do gênio, eleva seu *Perseu* a um cume presidido por um invisível duque divino. *Agon* e revelação: a religião, a arte e a política ocidentais usam a mesma dramaturgia de forma, porque todas emanam da fria mente hierárquica.

Perseu foi a resposta de Cellini ao heróico mármore *Davi* feito por Michelangelo quarenta anos antes para a mesma praça pública. As duas estátuas descendem do bronze *Davi*, de Donatello, o primeiro belo nu masculino e a primeira escultura de pé por si mesma desde a queda de Roma. De inspiração ostensivamente homossexual, mostra Davi de pé vitorioso sobre a cabeça degolada de Golias, que ele calca sob o pé (fig. 19). A história de Davi e Golias, como a de Judite e Holofernes, se tornaria um símbolo da resistência florentina à tirania. O Davi de Donatello é surpreendentemente jovem, mais jovem ainda que



18. *Benvenuto Cellini*, Perseu com a cabeça da Medusa, c. 1550.

19. Donatello, Davi,
c. 1430-2.



o *Menino de Kritios*. O *contrapposto* de Davi é langorosamente helenístico. De lado, impressionam-nos as nádegas aveludadas, as omoplatas ossudas e a barri- ga do menino petulantemente saliente. A combinação de físico infantil e lin- guagem corporal feminina é perversa e pederástica. Michelangelo vai adotar es- sa fórmula erótica em seus nus mais atléticos, onde ela se torna abertamente sadomasoquista.

Para H. W. Janson, o Davi de Donatello é “estranhamente andrógino”, “*le beau garçon sans merci*, consciente apenas de sua própria beleza sensual”. Talvez haja uma relação com a coletânea de poesias de Beccadelli, *Hermaphro- ditus*.⁹ Davi tem cachos longos e femininos, entrançados com fitas, e um cha- péu com guirlandas esplendidamente licencioso, uma versão do chapéu de via- gem de Hermes Psicopompo. Mas aqui não há capa de viagem, só borzeguins de couro de perfeito desenho. Um tropo pornográfico: o semidespido é mais erótico que o totalmente nu. A aba de pena do elmo de Golias, como um pen- samento que escapa, sobe fazendo cócegas pela parte de dentro da coxa de Da- vi, apontando para os órgãos genitais. Os *putti* romanos muitas vezes exibem seus órgãos genitais, ou urinam matreiramente, um *motif* adotado para as fon- tes do Renascimento. Donatello poetiza a *ostentatio genitalium*, uma exibição pagã. A encanecida cabeça de um monstro vencido é um conhecido detalhe icono- gráfico, mas aqui ela vomita uma golfada de sangue tipo guirlanda que cerca a estátua. O fluxo é o desejo do gigante, e do próprio artista. Davi, enterrando sua pesada espada no centro, roubou o pênis adulto, como ele roubou corações. O sangue esguichante, formando em cima uma asa, é uma nuvem carnal, Zeus como a águia estropiada que ergue Ganimedes.

Acho que o *Davi* de Donatello, mais ainda que a antiga *Venus pudica*, foi o verdadeiro modelo para a *Vênus* de Botticelli. Davi, fundindo Vênus e Marte, surge num turbilhão da fantasia do artista, meio descarga espasmódica, meio suspiro. O reluzente e liso bronze *Davi* é uma poluição noturna imobiliza- da, uma petrificação apolínea. É também um retrato do artista, cujo rosto opri- mido aparece como uma assinatura embaixo, outro *motif* homoerótico que Mi- chelangelo tomou emprestado. O menino armado explode como Atena do cé- rebro aprisionado do artista.

O fascinante apolinismo da arte renascentista italiana começa com Dona- tello, que liberta a escultura de sua subordinação medieval à arquitetura. Do seu *São Jorge* (1417), saindo do nicho, ao *Davi*: de cavaleiro de pedra a *kouros* de bronze. A armadura medieval é o exoesqueleto da personalidade ocidental. Dura, brilhante, absolutista, é um produto daquele radiante fazer-coisas apolí- neo que passa do Egito à Grécia e a Roma, e ressurge na Idade Média como desenho militar. O bronze *Davi* é a armadura de *São Jorge* virada pelo avesso. A impudica nudez de Davi é a impermeabilidade da personalidade ocidental. Sua estrutura compacta é supercondensada pelo agressivo olho ocidental. É per- sonalidade como sexo e poder.

O menino bonito é a maior contribuição do homossexualismo à cultura oci- dental. Não cristão e anticristão, é a formalização icônica da relação entre o olho

e a realidade. Repetido de mil formas na pintura e escultura italianas, é o símbolo último da arte do Renascimento. É São Sebastião, o Adonis cristão varado de flechas, ou o efêbico São Miguel, a quem o Renascimento tirou a túnica bizantina e revestiu de armadura prateada. O Renascimento norte-europeu tem poucos meninos bonitos e nenhuma grandiosidade apolínea. As figuras (com exceção dos retratos) raramente preenchem o plano pictórico. São modestas, adjacentes e, para meu olho mediterrâneo, secas e insípidas. Deixam que o espaço as invada. A arte italiana torna floreios e teatrais a personalidade e o gesto, à maneira fascista apolínea. O *Davi* de Donatello se mantém por si porque rejeitou o gótico do Norte pelo paganismo do Sul. Sua dureza e domínio do espaço vêm da redescoberta pelo artista da vontade autenticamente ocidental, inflexível e amoral. A arte rearmou-se com a glorificação pagã da matéria.

Os jovens de Donatello são sempre sexualmente ambíguos. Seu mármore de *Davi* vestido (1409) tem uma mão graciosa, feminina, e um delicado rosto de mocinha com uma boca pequena, bonita. A estátua baseou-se aparentemente numa deusa etrusca da Coleção Medici.¹⁰ O mármore inacabado *Davi*, em Washington, tem faces carnudas em clássico estilo grego. O busto de um jovem em Florença tem um rosto sensível, um meigo sorriso e uma garganta e peito provocativamente inchados. Com cabelos mais longos, poderia passar por mulher. No angustiante período final, Donatello abandona seus sonhos efêbicos e expulsa o erotismo pagão de sua arte. Os emaciados e inexpressivos *São João Batista* e *Maria Madalena* são enrugados pela culpa e a expiação. A lustrosa superfície apolínea de *Davi* aqui está vincada e cortada, a carne já perfurada por vermes. Essa autolacerção é típica do catolicismo mediterrâneo, com as extáticas mortificações de sua herança pagã.

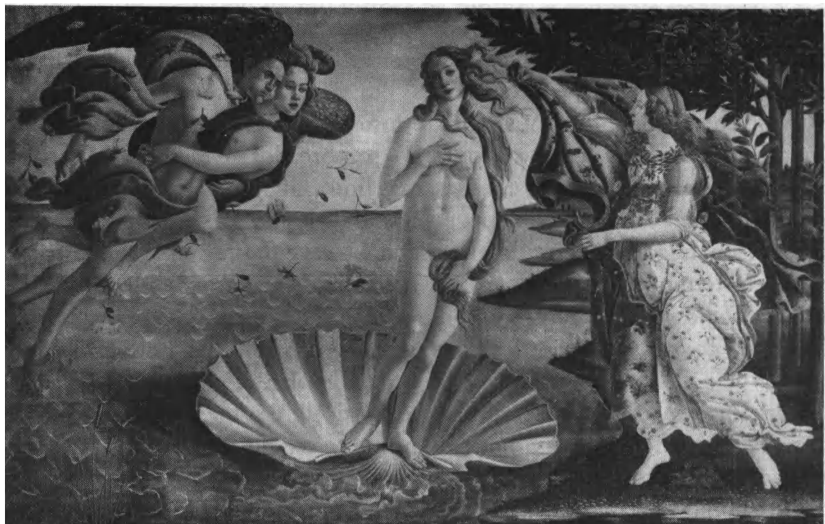
O sorriso moral e sexualmente ambíguo do *Davi* de Donatello tem uma longa história posterior. Vai diretamente à *Vitória* de Michelangelo, depois de passar por Verocchio, e até Da Vinci, onde acaba na *Mona Lisa*. Finalmente, vem-lo no andrógino anjo de Bernini perfurando travessamente santa Teresa. O sorriso de *Davi* é sonhador e solipsista. É o menino bonito como destruidor, triunfando sobre seus admiradores. É o ego blindado do Ocidente como objeto sexual, de pé por si mesmo porque separatista. Apesar de sua enganosa indiferença, a apolínea dureza mental e material de *Davi* é evidente quando o comparamos com os meninos bonitos de Caravaggio. Aqui, pela riqueza da pintura a óleo, a boca dionisíaca invade o olho apolíneo. A metáfora fundamental das frutas de Caravaggio está escrita em toda a convidativa nudez de seus moleques de rua. Sutilmente, malgrado nós mesmos, salivamos. Em alta dignidade clássica, o *Davi* de Donatello, ao contrário dos garotos mais ousados de Caravaggio, não nos olha nos olhos. Sua espada nos mantém a distância. Tem um autêntico iconismo apolíneo. Embora fascinados por seu erotismo, olhamos de *baixo* para ele, e o deixamos em seu *temenos* de sagrada beleza. Como Nefertite, é um hierarca do olho ocidental.

Em minha história de personas sexuais, Botticelli é herdeiro de Donatello. Vejo o andrógino *Davi* de Donatello em cada rosto de Botticelli. É a mesma

elaboração de um único rosto em todo um universo de ambigüidade sexual e tons de cor abafados, que acontece de Rossetti a Burne-Jones. Botticelli transforma a ondulante esbelteza e altura góticas em sofisticada linearidade apolínea. Ele divide com Pollaiuolo e Mantegna o forte contorno bizantino que, graças a Donatello, sobreviveu aos novos contornos sombreados de Masaccio. As anatomias de Pollaiuolo são agitadas e tensas, mas Botticelli, em suas melhores obras, tem uma unidade e repouso do apogeu clássico. Mesmo na segmentada *Primavera*, a personalidade está no primeiro plano, literal e figurativamente. Botticelli pensa em termos de personas sexuais, inchadas de autoridade inata. Falei da descendência dos ícones bizantinos, com seus contornos firmes e sua estática frontalidade, do *kouros* grego. Botticelli ressuscita o paganismo na linha bizantina. Inspirado pelo *Davi* de Donatello, de pé por si, devolve à figura pintada o iconismo apolíneo. A clareza de contorno de Botticelli é a mesma blindagem da personalidade ocidental que vimos pela primeira vez no entronado faraó Quéfren. A dureza do corpo botticelliano é, arrisco-me a dizer, um *motif* subliminaramente homossexual, como a exclusão da internalidade feminina na escultura grega. Vai tornar-se a *Panzerhaft* ou blindagem reluzente das figuras maneiristas em Pontormo e Bronzino. Por dedução, portanto, a dureza maneirista é o resultado último do momentoso passo de Donatello do mármore para o bronze, da armadura de pedra para a nudez armada.

Em *O nascimento de Vênus*, Botticelli reimagina uma deusa ctônica como personalidade apolínea (fig. 20). Ela desliza para a praia numa metálica concha de vieira, escudo heráldico das origens marinhas da mulher. Tem no rosto o pensativo sorriso do sonhador *Davi* de Donatello, e ao redor ventos, como uma pesada madeixa de cabelos louro-róseo, o rude rio de desejo do sangrento Golias de Donatello. *O nascimento de Vênus*, de quase quatro metros de largura, é um quadro de altar pagão. A monumentalidade e o altivo separatismo da deusa vêm da escultura. Nessa epifania cultural, Vênus domina o olho, como domina o plano do quadro. Ergue-se da concha explodida em estrela (uma petrificação, ao som de trombetas, de sua espuma borrifante) e fica de pé em apolínea luz solar. É sexo e amor purificados pela água do mistério e do perigo. A mais fresca das brisas varre a cena, uma espuma de orvalho soprada pelos lábios de um zéfiro libidinoso, com a capa enfunada de uma serva. A composição chapada é bizantina, como o é o acentuado da linha. A Vênus de Botticelli é a Afrodite Cristalina de Kenneth Clark. É a deusa da primavera, sobre a qual chovem flores de matemática articulação. Não há embaraço ctônico ou gravidez meditativa nessa natureza. Até as gavinhas e ervas têm uma bela identidade apolínea. O próprio mar não tem profundidade sombria. A Vênus revisada de Botticelli é uma idéia apolínea. O segredo e a prisão femininos são abolidos em sua franca mas decorosa nudez, sua perfeita visibilidade. Uma feminidade soprada pelo vento, ou arejada: Rafael toma isso de Botticelli para sua genial *Galatéia*. Torno a encontrá-lo na *Galatéia* moderna, uma foto de *pin-up* de Rita Hayworth na revista *Life*.

O nascimento de Vênus é a resolução cinematográfica por Botticelli das inquietantes complexidades sexuais de sua *Primavera*, outra grande e imponente



20. *Sandro Botticelli, O nascimento de Vênus, 1485.*



21. *Sandro Botticelli, Primavera, 1478.*

pintura (fig. 21). A *Primavera* é um ovo negro quebrado pelo *Nascimento de Vênus*. A transferência do desenho de tapeçaria para a pintura na *Primavera* produz uma sinistra claustrofobia não reconhecida pelos estudiosos. Devido a seu espaço fechado e à atomizada disposição das figuras, eu classifico a pintura como decadente — o último arquejo do gótico. O pinheiro é o símbolo preferido de Botticelli para a natureza impotente e contraída, pairando sobre o pensamento humano. Na *Primavera*, a gruta escura é uma emanção do ventre estufado da Primavera, no centro exato do quadro. Por que não nos regozijamos com a promessa de fertilidade? Parece que estamos numa elegia, não numa pastoral. Os troncos longos e esguios, as folhas cinzentas e os frutos metálicos pertencem a Dante. Há um céu sem sol que não podemos alcançar. As árvores são uma paliçada espiritual. Barreiras invisíveis separam as figuras. Cada uma está fechada numa célula alegórica, esquecida das outras. Até as três Graças que dançam desviam os olhos. Mercúrio dá as costas a toda a cena, com soberba indiferença. Colherá o seu próprio fruto, e do seu próprio tipo. Esse menino bonito é o Davi de Donatello dois anos depois. A puberdade lhe dá carnes. Seu chapéu, como sua atitude, é mais ativa e mais belicosa. Como o círculo feminino impenetrável das Graças, o andrógino Mercúrio é narcisístico e auto-suficiente.

Do outro lado, Flora joga pétalas de seu colo transbordante, autofecundado. E seu estranho rosto, emoldurado por cabelos curtos masculinos? Após passar anos curvada, intrigada, sobre minha cópia dos Uffizi, compreendi que Botticelli juntou dois rostos, como numa seqüência de sonho de *Persona*, de Bergman. Metade pertence a uma aristocrata, fria, casta e dona de si mesma. A outra pertence a um grosseiro vagabundo da sarjeta, bandido e devasso. Amor à venda. Botticelli condensou os extremos de sexo e casta numa inquietante fusão de personas renascentistas. Flora, como Mercúrio, faz amor consigo mesma. As energias da *Primavera* estão compartimentadas, ou, para usar um termo da poesia inglesa, “enramadas”. O zéfiro que tão livremente sopra em *O nascimento de Vênus* aqui está preso nas árvores, as asas embaraçadas e as bochechas imobilizadas a ponto de explodir. Seus pensamentos impuros escorrem em folhudas sílabas dos lábios de uma ninfa ansiosa. A alegoria da *Primavera*, por mais que se possa explicar, não afasta a arrepiante atmosfera do quadro, sua precisão decadente de desolação e elegância.

Os quadros de Botticelli têm *estados de ânimo*. Isso era algo novo na história da pintura. Afirmo que vem da aura sexual do Davi de Donatello, a *corona* apolínea a advertir que não nos aproximemos. Hauser fala da “melancolia efeminada” de Botticelli.¹¹ Há melancolia erotizada por toda parte em Botticelli, nos anjos, Virgens, santos, meninos, ninfas. É expelida como sutis tons de rosa, sépia, cinza, azul-claro. Valores semelhantes de cor em Piero della Francesca não têm o mesmo efeito perverso. Por quê? Porque Botticelli, ao contrário de Piero, é um poeta das personas sexuais. As personalidades de Botticelli têm uma fixidez e um distanciamento sonhador. Oferecem-se ao olho mas repelem nossa intimidade. Dentro de suas nervosas linhas esculpidas, têm um pesadume

ou densidade de consciência. Seus rostos desapaixonados parecem o pano de fundo gradeado da *Primavera*, um encerramento cultivado.

A redescoberta por Donatello e Botticelli do iconismo apolíneo na personalidade ocidental ocorre-lhes como conceitualização homossexual, como no alto classicismo grego. O limite apolíneo, como eu disse, é uma virada e uma exclusão. A linha acentuada de Botticelli faz parte da autodefinição da personalidade renascentista, seu afastamento do cristianismo medieval e sua reorientação no espaço secular. A unidade de tom de Botticelli é produzida pelos olhos despertos mas em transe de suas figuras. Suas personas, inatingíveis, contemplativas, pairam numa visão de sonho. Têm a materialidade do pictorialismo pagão. Sua carne pálida e lisa brilha com a aristocracia da beleza apolínea, uma dinastia artística fundada no Egito.

Essa complementação teatral de personas sexuais com ambiente soturno, sóbrio e ascético em Botticelli, é reproduzida e escurecida por Leonardo da Vinci. As atmosferas sutis de Botticelli são tão transparentes que é fácil não vê-las. Mas em Da Vinci forma-se uma nuvem de tempestade de *chiaroscuro*. Da Vinci, que funde a linha apolínea em sombra, está ligado a Botticelli pelo *motif* do rosto obsessivamente repetido, usado para ambos os sexos. Leonardo e Michelangelo, solitários e depressivos, criaram a persona do artista como investigador espiritual, tão homem de idéias quanto qualquer filósofo. Para os dois, a arte, a ciência e a construção eram substitutos intelectuais do sexo — não sublimação, mas indisfarçada agressão, uma hostil dominação da natureza. O celibato e o mau gênio deles eram reações correlacionadas, racionais, a nossas revoltantes extensões nesses corpos tiranos, sexualmente definidos pela mãe natureza. Da Vinci dissecou e anatomizou o corpo para retirar seus mistérios femininos, soltando músculos, extraíndo ossos, até abrindo um ventre para tirar o feto enroscado. Em suas invenções, de máquinas voadoras a engenhos de guerra, as leis da dinâmica foram captadas pela matemática mente masculina. Michelangelo, por um titânico atletismo masculino, tentou reduzir a natureza à servidão. Após o colapso do ordenado cosmos medieval, os dois transformaram ansiedade em megalomania, uma fanática expansão da vontade. Mas Da Vinci pintou pouco. Mesmo suas obras acabadas tinham um cociente de autodestruição, como *A Última Ceia*, com sua técnica experimental, que fez a pintura quase imediatamente começar a descascar da parede do refeitório.

A *Mona Lisa* de Da Vinci é a principal persona sexual da arte ocidental (fig. 22). É a Nefertite do Renascimento, eternamente vigilante. É desencorajadoramente plácida. A mulher mais bela, tornando-se inteiramente imóvel, será sempre uma Górgona. Falei da *Mona Lisa* como o *apotropaion* de Da Vinci, seu amuleto doméstico para afastar o mal. É uma embaixadora de tempos primeiros, quando a terra era um deserto inóspito para o homem. Preside uma paisagem de pura rocha e água. O serpeante meandro do rio distante é a elusividade de seu frio coração daimônico. Sua figura é um estável delta feminino, uma pirâmide perceptiva encimada pelo olho místico. Mas o pano de fundo é enganoso e incoerente. As linhas do horizonte descombinadas, que raramente se no-



22. *Leonardo da Vinci,*
Mona Lisa, 1503.

tam a princípio, são subliminarmente desorientadoras. São os desequilibrados pratos de balança de um mundo arquetípico sem lei nem justiça. O famoso sorriso da Mona Lisa é uma fina boca recuando para a sombra. Sua expressão, como os olhos empapuçados, é encoberta. A cabeça parecendo um ovo, com a enorme testa depilada, parece aninhar-se no abundante colo italiano, que se abraça. Em que pensa Mona Lisa? Em nada, claro. Seu vazio é sua ameaça e nosso medo. Ela é Zeus, Leda e ovo misturados num só, outra divindade hermafrodita contentando-se em apenas ser. Walter Pater a chamará de “vampira”, costeando a história em suas secretas tarefas. Apesar de muitas sátiras, a *Mona Lisa* continuará sendo a pintura mais famosa do mundo. Obras de arte supremas do Ocidente, como *Édipo rei* e *Hamlet*, preservam sua indeterminação em meio a toda interpretação. São moralmente incaptáveis. Mesmo a *Vênus de Milo* ganhou tudo perdendo os braços. Mona Lisa sabe o que pensamos e aceita passivamente nossa admiração como algo devido. Alguns dizem que está grávida. Se está, irradia o solipsismo da mulher exultante com sua própria criação. O quadro combina amplitude carnal, obliquidade emocional e devastação terrena. Da Vinci desenhou a mãe natureza a partir do natural.

Em suas grandes pinturas de mulher, Da Vinci torna a fechar o brilhante espaço aberto de *O nascimento de Vênus*, a temporária suspensão da pena que a métrica apolínea de Botticelli conquistou contra os enredamentos da natureza procriadora. O *sfumato*, ou enfumaçado, de Leonardo é um vazamento ctônico, um miasma que se espalha. *A Virgem dos rochedos* (1483-90) tem atrás

23. *Leonardo da Vinci, Virgem e menino com santa Ana, 1508-10.*



uma grande caverna e uma floresta de antigos estalagmites, zigurates ou totens fálicos. As mulheres da *Virgem e menino com santa Ana* oscilam à beira de um rochedo de pedra, áspero e estéril (fig. 23). Ao longe, vê-se uma paisagem espectral, parecendo catedrais góticas explodidas. Essas cenas pacíficas de mãe e filho têm uma ressaca ctônica, que ameaça sugar-nos de volta ao culto da terra. O ambíguo sorriso da Mona Lisa é um hieróglifo simbolizando a ligação entre as personas sexuais de Da Vinci e a atmosfera que as amortalha, uma estranha luz que é seu próprio e violento clima interior. O mesmo sorriso aparece em *Leda* e nas duas mulheres de *A Virgem e santa Ana*, e até mesmo nas duas figuras masculinas, *São João Batista* e seu gêmeo, *Baco*, em que o sorriso e o dedo apontado se tornam sedutores e depravados. Portanto, o sorriso de Da Vinci é andrógino, um signo de feitiçaria sexual. Começa a desabrochar nos lábios do anjo que gesticula em *A Virgem dos rochedos*, um masculino tão feminino que os estudantes que vêem o quadro pela primeira insistem em que é mulher.

Freud remonta o misterioso sorriso à lembrança sepultada da mãe biológica perdida que antecedeu a mãe adotiva, as duas mulheres de *A Virgem e santa Ana*. Relaciona a pintura ao sonho de Da Vinci na infância com uma ave de rapina, Mut, a hermafrodita deusa abutre egípcia. Meyer Schapiro rejeita o raciocínio de Freud e afirma que a origem do sorriso de Leonardo está em seu mestre Verocchio. A reunião de duas mulheres era tradicional, diz Schapiro, as idades curiosamente próximas significando “a idealização teológica de Ana como um duplo de sua filha Maria”.¹² Mas não há nada de sinistro ou inquiete-

tante no gentil Verocchio. Eu remonto o sorriso a Botticelli e Donatello, e acho-o amor al, solipsista e transexual desde o início. Da Vinci injetou em Verocchio sua própria perversidade: uma de suas primeiras obras é o anjo andrógino que pintou como aprendiz no *Batismo de Cristo* (1472), de Verocchio.

Freud sente, corretamente, estranheza na duplicação de santa Ana e da Virgem por Leonardo. Maria parece não tanto sentar-se no colo de Ana como escorregar dele. As figuras parecem superposições fotográficas, duas imagens vistas simultaneamente, lúgubres e alucinatórias. Sim, as mulheres são duplos, do mesmo modo como Deméter e Perséfone. Tanto Farnell como Frazer comentam as descrições gregas de mãe e filha divinas como “irmãs gêmeas”, a “identidade de substância” simbolizando as etapas do crescimento vegetal.¹³ No desenho a carvão de Da Vinci (1499) e no painel acabado, a magnética atenção de santa Ana à sua companheira parece ameaçadora ou lascivamente intensa. A mão machuda de Ana num gesto no esboço torna-se, na pintura, uma mão masculina, pirata, no quadril. O amor em Da Vinci jamais é normal. Sua mística duplicação de Ana e Maria, a incerta colocação espacial e os ambíguos sorrisos dela, e a descorada paisagem, dão à pintura um poder arquetípico não encontrado em nenhuma outra parte na arte renascentista, a não ser em Michelangelo. Santa Ana e a Virgem estão juntas em autocrático governo da natureza. Essas irmãs gêmeas divinas são uma personalidade arcaica que se replicou partenogenicamente. A vida é uma série interminável de fêmeas que se autoduplicam. Da Vinci inverte o Gênesis, logo é a masculinidade, no rechonchudo Menino Jesus, que vem depois e está subordinada à femealidade. Mas, como mostra a grotesca paisagem, não se trata de celebração do poder feminino. Como Michelangelo, Da Vinci acha a condição de servidão masculina intolerável, e com razão.

Dou o nome de “plenitude alegórica” à duplicação em *A Virgem e santa Ana*. O termo reflete uma redundante proliferação de identidades homólogas numa matriz de ambigüidade sexual. A plenitude alegórica está presente no episódio de Hymen que encerra *Como queiras*, de Shakespeare; no incestuoso espelhamento de personagens e sobrenomes de *Morro dos ventos uivantes*, de Emily Brontë; e em dois quadros surreais de Rossetti, *Astarte Síriaca* e *O prado do chalé*, que contêm versões sinistramente múltiplas de um único e melancólico rosto feminino. A sufocante duplicação de figuras na *Virgem e santa Ana* é outra versão do hermafroditismo impassível, auto-suficiente, da *Mona Lisa*. Agora sabemos o que uma grávida *Mona Lisa* traz dentro de si: seus gêmeos fetais. O tema das duas pinturas de Da Vinci é o mesmo: o olho e a psique masculinos inundados pelo poder feminino. A mais limpa composição de Da Vinci é *A Última Ceia* (1495-98). Haverá uma ligação entre a festa de Páscoa, só de homens, e o desenho matemático, regular, da sala, com suas linhas convergindo atrás da cabeça de Cristo? O espaço masculino faz sentido em Da Vinci. Mas o espaço feminino é entulhado, escuro, excêntrico, desestabilizador. As pinturas de Da Vinci talvez sejam tão poucas em número porque a jornada da idéia para o plano do quadro retangular era assediado por daimônios femini-

nos. Ciência e engenharia, então como agora, são refúgios apolíneos contra a vertigem do sexo.

Tanto Da Vinci como Michelangelo são comumente classificados como homossexuais, mas qualquer que tenha sido o sexo que fizeram, foi certamente raro e anômalo. A veia monástica corre fundo no temperamento italiano. Freud observa que é a atração emocional, não a atividade física, que revela a orientação sexual. Em suas vidas privadas, Da Vinci e Michelangelo só estavam evidentemente interessados na beleza masculina. Claro, não tinham vida privada de fato, fora da arte e do intelecto. Eram visionários meio loucos, misantropos como santos ermitões. Seu cultismo ritualístico era um florescimento natural de paganismo mediterrâneo: extremismo, militância e hieratismo sempre rondam o católico italiano. O homossexualismo de Da Vinci e Michelangelo fazia parte de sua irada busca de autonomia de imaginação, contra todos e contra tudo — pais, mestres, amigos, rivais, sociedade, natureza, religião, Deus. Neles, é de cristalina clareza a dinâmica ocidental de conflito e combate. Não têm caridade nem generosidade cristãs, só fome pagã de vencer, superar, dominar pela força. Nós também somos seus temas. A preeminência deles exige nossa submissão. Os dois gênios do apogeu do Renascimento refazem a arte tornando-a agressiva. O homossexualismo em Da Vinci e Michelangelo era tanto intelectual quanto erótico, à maneira ocidental. Era uma resistência à mais grosseira das dependências humanas, nossa escravização pela natureza.

Por que Michelangelo foi tão produtivo como artista e Da Vinci tão frustrado? A produção total de Michelangelo foi impressionante, um virtuosismo em escultura, pintura e arquitetura sem paralelo na história das artes. O vigor e a vitalidade do Renascimento fluíam nele, como em Shakespeare. Por que Da Vinci concluiu tão pouca coisa? Minha opinião é de que seu tema e sua técnica estavam em conflito. Estilo e personas sexuais sabotam um ao outro. O enfumaçado do *sfumato* é neblina dionisiaca, a névoa que paira sobre o pântano ctônico. O decadente Eurípides, como vimos, usa a liquidez dionisiaca para destruir o apolíneo Ésquilo. Mas Da Vinci é um consumado classicista, um arconte da mente matemática. Ele quer subjugar a mãe natureza, mas ao descrevê-la deixa que ela dite o seu estilo. O *sfumato* é o jogo dela. Quanto mais ele o joga, menos pode pintar. Mesmo a autodissolvente *Última Ceia* é contaminada por ela.

Michelangelo, por outro lado, lapidador atlético, começou com a escultura e manteve suas leis apolíneas na pintura, que o papa lhe impôs na capela Sistina. A pintura a óleo e em cor, disse Michelangelo, são para “mulheres e preguiçosos”. Seu estilo apolíneo de linhas nítidas é a única maneira de rechaçar a mãe natureza. É a hierática assinatura da mente ocidental. É por isso que os desenhos e cadernos particulares de Da Vinci, com seu traço de pena apolíneo, são tão volumosos. Mas nunca há uma vitória final na luta com a natureza. Michelangelo se viu preso num padrão de ansiedade eternamente renovada. Sempre e sempre e sempre. Até o fim de sua longa vida, ele saltou de um trabalho a outro, aumentando a montanha humana de sua espantosa realização. Transformou a busca de liberdade em outra escravidão, manchada de suor, o dia

fundindo-se em noite. Seu legado é a mais brilhante série de imagens apolíneas desde a ressurreição, por Atenas, do fascínio real egípcio.

O enorme *Davi* de Michelangelo (1501-4) é companheiro da *Mona Lisa* no mapa das estrelas de personas sexuais renascentistas. O original, retirado em 1873 das intempéries, está abrigado num simples templo de desenho pagão. É um verdadeiro *kouros*, o *Davi* de Donatello como atleta adolescente, um musculoso menino-homem. Vêmo-lo mais antes da ação que depois. Ele fuzila Golias com os olhos num plano do agressivo olho ocidental. Seu corpo é meio decidido, meio apreensivo, a perna esquerda encolhendo-se mas enviando sua energia para a pedra que tem na mão, na iminência de erguer a funda. Em sua monumentalidade e sua dura blindagem, *Davi* é uma apoteose do corpo masculino como perfeição apolínea. A tensão de vontade masculina contraiu seu torso, de modo que cabeça e mãos parecem desproporcionais. Essa contração é uma condensação sexual, uma derrota homoerótica da treva e da inferioridade femininas. O *Davi* esmaga o espectador peregrino com sua explosão de radiação solar, seu desafiante domínio do espaço. O próprio ar em torno dele parece tão impenetrável quanto o corpo. *Davi*, como Michelangelo, nos mantém a distância. Foi-se o ar sonhador do sedutor de Donatello. O *Davi* de Michelangelo é a consciência ocidental desperta, estudando o inimigo na fria luz hostil do dia apolíneo.

O tema obsessivo de Michelangelo é a glorificação da masculinidade. *Moisés* (1513-15) heleniza outra persona bíblica. É uma espantosa improvisação sobre imagens pagãs. O ondulado *Torso Belvedere* incha os volumosos bíceps de Moisés. As ondulações serpentinadas do recém-escavado *Laocoonte* derramam-se sobre a barba longa, envolvendo o indicador de Moisés, e até sua paralisada motivação. Maciças drapeagens gregas pendem da poderosa perna como uma mortalha. O legislador hebraico, deixando escorregar as pedras da lei, quebra seu próprio código. Como *Davi*, fuzila furiosamente com os olhos a esquerda. Vê o ídolo de ouro de seu povo volúvel. Mas o artista ergue Moisés como um novo ídolo, Zeus-Jeová, um amálgama teatral de força física e intelectual. Moisés faz Deus à sua imagem. E Michelangelo cria como uma hipnotizante figura paterna a única persona sexual mais viril que ele.

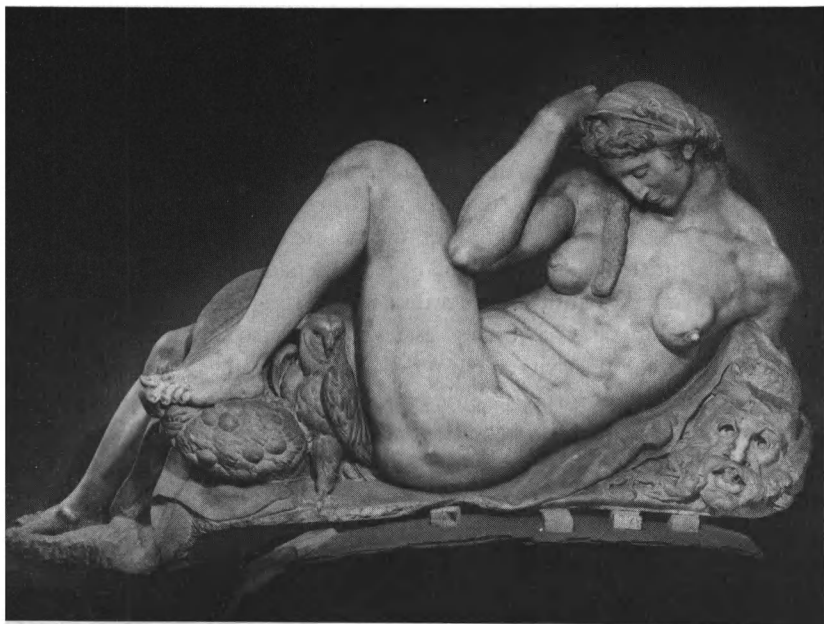
A masculinidade de *Moisés* é absoluta. Expulsa a feminilidade da existência. Não há mães nesse cosmos. Só o monumental relevo assírio tem um machismo tão propagandístico. Chegamos ao limite da representação sexual. O corpo feminino jamais pode atingir tal grandiosidade de asserção. *Moisés* é uma idealização, mas seus exageros são de contornos físicos normais produzidos nos homens por hormônio masculino. As mulheres não dispõem dessa articulação e massividade definitivas de músculo e junta, a não ser pela automedicação de esteróides. John Addington Symonds diz que “a superioridade da beleza masculina” consiste na “completa organização do corpo como supremo instrumento de energia vital”.¹⁴ Eu concordo. Quando admiro o corpo de uma atleta esguia, vejo androginia, não feminilidade. Respeito sua assimilação de um modo masculino. *Moisés* é especificamente ocidental em sua masculinidade. Nada na arte de outras culturas assemelha-se a ele em estatura ou abundantes pêlos fa-



24. Michelangelo, Sibila de Cumas, 1508-12.

ciais. O eletrizante ícone de Michelangelo do iconoclasta hebraico é um paradigma racista de cultura física grega. O apolíneo, eu disse, é uma estética dórica, e portanto ariana. *Moisés* desafia as piedades literais modernas em todas as frentes. É beleza como poder, além da ética.

A exaltação do masculino por Michelangelo deforma sua descrição das mu-



25. Michelangelo, Noite, 1525-31.

lheres. Como muitos artistas do Renascimento, ele usava modelos homens para figuras de mulher, já que era escandaloso uma mulher posar nua. Mas a julgar pelos seus desenhos que sobreviveram, Michelangelo jamais desenhou mulher alguma do natural, vestida ou não. Além disso, a origem transexual de suas figuras femininas deixou um forte resíduo visual. Os melhores exemplos são as Sibilas da capela Sistina. O primeiro esboço da Sibila líbia é obviamente de um modelo masculino, cujo físico atlético sobrevive na figura final. As Sibilas délfica e eritréia têm braços masculinos surpreendentemente pesados. A velha Sibila cuméia é uma das mais fantásticas personas sexuais na arte (fig. 24). Tem sombrias feições envelhecidas, mas seios inflados, gordos como abóboras. Seus ombro e braço maciços são musculosos além da masculinidade humana. Ela é bruxa, megera, ama-seca. É a *Mona Lisa* de Michelangelo, mãe natureza em carne e osso, velha como o tempo mas estuante de rude virilidade.

Primas das Sibilas são os nus femininos deitados da capela Medici (1520-34), produtos da última fase maneirista de Michelangelo. Ninguém sabe o que essas figuras significam ou mesmo do que devam ser chamadas. A ansiosa *Aurora*, erguendo uma mão mole, flexiona o másculo bíceps. A *Noite* desnuda uma carnuda anca ao contorcer-se em sono agitado, o abdome ondulado como uma tábua de lavar (fig. 25). Os seios das mulheres são nodosas protuberâncias grudadas em torsos masculinos. Clark chama-os de “apêndices humilhantes”.¹⁵ Os mamilos rachados da *Noite* são irados e franzidos. Quem gostaria de chupar tão

azedas maçãs? Entre as personas do Renascimento, as maciças mulheres de Michelangelo, incluindo *Leda* e a musculosa Virgem do *Doni Tondo*, pertencem a uma cabala sexual. Eu as classifico como viragos, fundindo de um modo único macho e fêmea. Tomando *Noite* como modelo, defino a virago como uma fusão de Grande Mãe e amazona, mas sem a fecundidade da primeira nem o livre movimento da última. Como Ártemis, a amazona tem um tipo de corpo adolescente. Mas a virago tem seios grandes, é sexualmente madura, o corpo pesado e inerte. É espiritualmente aprisionada e envenenada. Jeanne Duval, a Musa prostituta bissexual de Baudelaire, era uma dessas viragos estéreis, indolente e autofrustrante. Baudelaire na verdade escreveu um verso sobre a *Noite* de Michelangelo ("O ideal"). A virago é um dos andrógynos mais sombrios. Os nus da capela Medici, desconfortavelmente empoleirados em seus túmulos escorregadios, demasiado pequenos, trabalham e não produzem nada. *Noite* é uma *Mona Lisa* Górgona, que devorou sua própria paisagem rochosa. A virago é autoencerrada, paralisada e dispéptica.

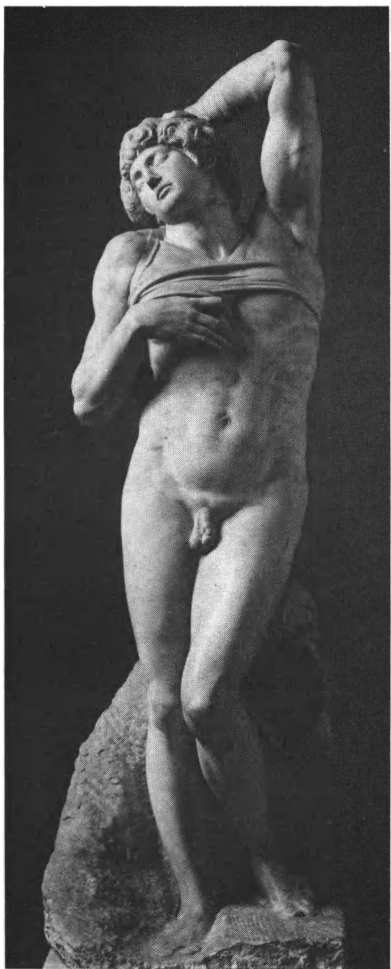
Em arte, a monumentalidade ou abstração despersonaliza, e por conseguinte masculiniza, as mulheres. Esse princípio aplica-se a Michelangelo, ao busto de Nefertite, a um relevo assírio com suas deusas carnudas e musculosas. Nem todas as mulheres de Michelangelo são andrógynas. Há a sedutora Eva olhando radiosa por detrás da curva do braço de Adão, em *A criação do homem*. E há a pura e tranqüila Virgem da *Pietà* de Roma. Mas em ambos os casos, o corpo feminino está em grande parte oculto. A atraente feminilidade de Eva e Maria torna-se possível para Michelangelo pela supressão de seus corpos. Além disso, as mulheres aparecem junto a dois de seus mais magníficos nus, que absorvem sua imaginação. Eva e Maria são servas de uma sublime mas nervosa masculinidade, sem a qual Michelangelo jamais sonharia em dar-lhes existência. Adrian Stokes chama o manto chamejante de Deus, cheio de criaturas, na Sistina, de "manto uterino".¹⁶ Portanto, Eva é apenas uma partícula subdividida de uma divindade hermafrodita masculina. A Virgem de Misericórdia medieval, cobrindo a humanidade sob suas asas, foi roubada de seu traje pelo agressivo Deus da Sistina.

A produção artística de Michelangelo é um épico em que a feminilidade desempenha pequeno papel. Sua poesia lírica lembra os sonetos de Shakespeare em sua dual inspiração: um menino bonito, Tommaso Cavalieri, e uma mulher poderosa, Vittoria Colonna, que combinam os sexos. Citei, a propósito do oráculo de Delfos, a saudação de Michelangelo a Vittoria, como "um homem, ou melhor um deus, dentro de uma mulher". Isso torna mitologicamente inteligível sua descrição das Sibilas como viragos meio homens. A admiração nos últimos tempos de Michelangelo pela religiosa Vittoria, que se recolheu a um convento após a morte do marido, foi mal interpretada como namoro por muitos comentaristas. Ela tornou-se uma das personas sexuais de Michelangelo, mas não inspirou nenhum erotismo. Era uma Musa hermafrodita, uma voz de julgamento, atraindo a admiração dele pela força hierática. Ela não existia como um corpo.



26. *Michelangelo*, Giuliano de' Medici, 1531-34.

27. *Michelangelo*, *Escravo agonizante*, 1513-16.



Era uma invisível mãe-pai, pairando como as Sibilas da Sistina a meio caminho entre o céu e a terra.

Michelangelo, como vimos, investiu suas energias imaginativas quase exclusivamente na masculinidade. Mas uma regra oculta de sua arte é que o masculino está em constante perigo de derreter-se em feminino. Considere-se como uma pessoa sexual o idealizado retrato de Giuliano de' Medici, duque de Nemours, na capela Sistina (fig. 26). Essa estátua repete a pose do terrível *Moisés*, mas é cercado em seu estreito nicho por uma guirlanda maneirista, a prisão da arte tardia. Michelangelo coloca a livre figura masculina de Donatello de volta em seu curral gótico. Apesar de seu vigoroso atletismo, o *Giuliano* tem um maravilhoso fascínio meio feminino. O pescoço que sustenta a cabeça do *Apolo*

Belvedere é sinuoso como o de um cisne, e feminino. O torso é sugestivamente explícito. Primeiro, os seios são excessivamente desenvolvidos para um homem. Segundo, o torso é uma brilhante fantasia sobre a *cuirasse esthetique*, o molde de um peitoral romano de couro ou bronze na forma pessoal do peito. Vasari diz do *Giuliano*: “Nem os borzeguins e o coração parecem deste mundo”.¹⁷ Os músculos do peito e abdominais são fluentes, tácteis, sensuais. Michelangelo reproduz de modo tão convincente as dobras da pele humana na transparência de membrana da couraça que a presilha metálica da armadura no ombro parece estar entrando em carne viva. Sempre penso nos alfinetes de furar mamilos das *sex shops* de sadomasoquismo. Sem dúvida esse sinistro *motif* veio a Michelangelo do busto no Capitólio do imperador romano Cômodo vestindo a pele de leão de Hércules, as mandíbulas abertas sobre a cabeça e as garras pousadas no peito. Mas a perversidade de Michelangelo o sexualiza. Ao contrário de seu pensativo irmão Lorenzo, sentado do outro lado da capela com uma couraça comum, Giuliano é requintadamente auto-erótico.

Michelangelo gosta de acentuar o peito masculino. Partindo de exemplos como o poderoso Cristo do *Juízo Final*, Clark fala da “estranha compulsão que o fez engrossar o torso até torná-lo quase quadrado”, “quase uma deformação”.¹⁸ O peito de Giuliano tem delicadeza erótica, e a inteligência e sensibilidade que em geral se espera de um rosto. John Pope-Hennessy diz que Michelangelo estava “profundamente interessado” na arte do retrato.¹⁹ O único retrato de Michelangelo, como exclama Vasari, é do belo Tommaso Cavalieri. Eu sugiro que o luxuriante peito de *Giuliano de' Medici* é o segundo dos retratos homossexuais de Michelangelo. É análogo às nádegas luzidas do *Menino de Kritios*, que toma energia artística de empréstimo do rosto parado e sóbrio do apogeu clássico. Os ornamentos de *Giuliano*, furando a pele, são subliminarmente sodomitas. São uma pena de ferro enchendo a página branca do torso de fluida escrita erótica. O torso masculino é a paisagem de Michelangelo, o vasto palco da experiência e ação humanas. Os seios redondos de *Giuliano* são proibidas Cidades da Planície.

Giuliano de' Medici pertence a uma categoria de andrógino renascentista distinta da do menino bonito. Eu o chamo “Epiceno, ou o Homem belo”, da peça de travestis de Ben Johnson, *Epicoene, or the silent woman* [Epiceno ou a mulher calada]. O homem belo tem uma masculinidade adulta ativa, atlética. Mas em seu narcisismo insolente mantém um efébio tom transexual, expresso numa feminina pele de alabastro, aqui surgindo do mármore num branco deslumbrante. Três outros exemplos de minha categoria epicênica são George Villiers, primeiro duque de Buckingham, lorde Byron e Elvis Presley, todos homens perigosos de notório carisma.

A definição sexual no *Giuliano* quase não é equilibrada pelos adereços militares masculinos. O peito quadrado masculino, de decidida vontade ocidental, é perturbado pelo serpentino desengajamento do pescoço curvo. Um masoquismo feminino começa a invadir a estátua pelo mole pulso dobrado e os seios

perfurantes. O tema de sensualidade masoquista já está presente no chamado *Escravo agonizante*, parte de uma série de “Cativos” para o inacabado túmulo de Júlio II (fig. 27). Em geral, a imensa estátua (2,3 m) é explicada em termos neoplatônicos como um símbolo da luta da alma contra o corpo. Mas a teoria deixa escapar demasiado transbordamento emocional. Perna dobrada, o lânguido *Escravo agonizante* posa como uma rainha da beleza, voluptuosamente pós-orgásmico. O elemento transexual vem em parte dos modelos gregos da estátua, ambos femininos: uma Niobe ferida e a *Amazona agonizante*, de braço erguido. O *Escravo agonizante* é a inversão do *Davi* masculinamente alerta de Michelangelo, cuja posição da perna parodia. Uma espectral faixa de pano envolve o peito erotizado, tocado por delicados dedos de onanística ternura, um gesto tomado de empréstimo ao mármore anterior de Donatello, *Davi*. A combinação de físico atlético masculino com estado de espírito e linguagem corporal femininos é perversa. Transforma a mais branda ostentação do bronze de Donatello num cultismo sexual decadente, um êxtase de servidão sadomasoquista. O *Escravo agonizante*, tendo ao fundo o macaco do instinto bestial à espreita, é um crucifixo pagão. É um são Sebastião satisfeito, que engoliu as flechas de seus torturadores. Entra em sua própria e perfeita fantasia. Quando, em jovem, vi uma foto da estátua, fiquei fascinada com seu gritante erotismo, que os estudiosos, em sua rápida fuga para a alegoria, ignoram judiciosamente.

A *Vitória* (1532-34) é outra das provocativas obras de teatro sexualizado de Michelangelo: um belo jovem de rosto donatelliano cruelmente inexpressivo enterra o joelho num homem mais velho de pés e mãos amarrados, cujo rosto se assemelha ao de Michelangelo. Será o velho derrotado o Velho Adão da experiência? Bocejo. As personas sexuais são a chama rubra da imaginação do Renascimento. *Vitória* é uma homenagem ao *Davi* de Donatello, que pisa a encanecida cabeça de Golias. No campo de força psíquico do agressivo olho ocidental, a beleza domina o observador. O todo-dominante Michelangelo é desfeito e humilhado por seu próprio olho homossexual. O menino bonito, convidando com sua mão feminina, é um anjo-vampiro saltando com a reprimida energia de Michelangelo, o fardo de seu ego enjaulado. Não posso me convencer de que os grandes artistas são moralistas. A arte é primeiro aparência, depois significado. O *Escravo agonizante* e a *Vitória*, como os vinte *ignudi*, jovens nus exibicionisticamente autoduplicantes da capela Sistina, são complexos objetos sexuais pagãos. Essas obras assemelham-se à *The faerie queene* de Spenser no modo como a alegoria moral derivou para o naturalismo sexual lascivo.

O princípio básico de Michelangelo é a busca da forma apolínea. Suas figuras têm de exercer enorme pressão para manter sua forma. O nosso olho e o do artista têm de permanecer vigilantes e agressivos. A dialética entre conclusividade e dissolução já é evidente quando *Baco* (1497), “andrógino e sedutor” na expressão de Robert Liebert, o deus do vinho de Michelangelo, aderna trôpego oferecendo-nos sua taça erguida.²⁰ Mas a sedução é mais moral que sexual. A grande escultura ocidental, eu disse, é apolínea. Assim, *Baco* cambaleando é forma apolínea seduzida pelo ctônio, deliquesciente. Mãe terra chama. Miche-

langelo jamais terá de voltar a usar Baco, já que suas figuras assimilam artisticamente o tema dionisíaco. Clark fala de “uma sensação de trovejante opressão” nos torsos de Michelangelo. Stokes vê na escultura e pintura “um estado de nervosa passividade, percebida por nós em termos de peso opressivo”.²¹ O que oprime as figuras de Michelangelo? Sua *terribilità*, “terribilidade”, é a maligna gravitação da mãe natureza, que dissolve todas as formas em seu ciclo de mudança e recriação. O traço apolíneo afirma a identidade dos objetos. O contorno escultural é tão enfático em Michelangelo por causa do perigo de rendição feminina à natureza.

Como os artistas gregos indiferentes à paisagem, Michelangelo faz da figura masculina o campo de batalha. Sua resistência à natureza é como a de William Blake: ambos são obsedados pelo sonho de um mundo gerado e mantido apenas pela masculinidade. Para materializar esse mundo, o colérico Michelangelo impeliu-se com impiedoso atletismo, um titanismo hiperbólico. Mas um cosmos inteiramente masculino é insustentável. Não pode durar, mesmo quando erguido por um gênio. Em consequência, as figuras masculinas de Michelangelo estão exauridas pelo esforço e irremediavelmente contaminadas de feminilidade, que sobe vibrando de um centro gravitacional espiritualmente opaco. A fluorescência pornográfica do *Escravo agonizante* vem de sua falta de vontade, sua rendição sexualmente saciada. Michelangelo, como Ernest Hemingway, precisava de rituais de inflação masculina para repelir a atração da submissão transexual. A mãe natureza nos torna a todos eunucos.

Quase tudo em Michelangelo tem alguma corrente subterrânea sexualmente inquietante. Efeminados saltitam atrás da Sagrada Família do *Doni Tondo*, desejo pagão escapando ao controle de Cristo. Os *ignudi* da Sistina parecem castrados, iniciados ritualmente torturados de um culto desconhecido. Mesmo a grande *Pietà*, sem dúvida inspirada em parte pela *Vênus e Marte* de Botticelli, é um *tableau* de imortalidade feminina e masculinidade perecível. Em termos arquetípicos, a Santa Mãe não drenou o seu filho? *Morbidezza*, a suavidade ou delicadeza de modelamento da *Pietà*, também significa “efeminamento” em italiano. Talvez os nus da capela Medici sejam menos mulheres masculinas do que homens transformados, como num pesadelo, em mulheres. As ambigüidades sexuais de Michelangelo são fórmulas apotrópicas, repetindo o que se teme a fim de expulsá-lo.

O intransigente Michelangelo é o melhor exemplo da estética ocidental de controle perceptivo. O objeto de arte, em sua unidade e clareza apolíneas, é um protesto contra o exagero da natureza. No fim da carreira de Michelangelo, a multiplicidade de objetos retorna, irrompendo de volta no maneirístico *Juízo Final* (1536-41) e enchendo-o com um trepidante volume de corpos misturados. Mas nesse ponto o artista começa a ceder em sua empresa apolínea. Voltando, como Donatello e Botticelli, para a Igreja, ele retrata a si mesmo como uma informe pele arrancada na mão de são Bartolomeu, e deixa suas mamúticas figuras meio sepultadas na pedra. A forma apolínea murcha ou aborta. A matéria venceu.

O apolinismo do Renascimento originou-se em Florença e espalhou-se para Roma. Seu enfático traço firme, descendendo do *kouros* grego por intermédio do estilo bizantino, foi de início uma idéia homossexual, uma linha traçada contra a natureza feminina. Depois passou a um uso artístico geral e perdeu seu secreto polemismo. O intelectualismo e o homossexualismo florentinos eram fenômenos relacionados. Os meninos bonitos, que estão em toda parte na arte florentina, raramente aparecem na pintura veneziana, que abunda em luxuriantes nus femininos. A Veneza mercantil não fervilhava de filósofos e malucos, como Florença. Na arte, as carnudas mulheres venezianas, meio odaliscas orientais, repousam em paisagens joviais — algo muito distante das pedreiras abandonadas de Da Vinci. As personas e a paisagem venezianas são igualmente heterossexuais. A apreciação veneziana do nu feminino permitia mais aceitação que resistência em relação à natureza. Não seria isso resultado do caráter físico único da cidade? Veneza, veuada de água, tem uma plácida relação com a natureza marinha. Seu povo e seus artistas internalizavam imaginativamente a fluidez feminina, o primeiro princípio ctônico. A Cidade da Arte renascentista, um triunfo de engenhosidade arquitetônica, era seu próprio equilíbrio de apolíneo e dionisíaco, e não precisava explorar essas idéias na pintura. Esse equilíbrio acabou sendo perturbado pela ubiqüidade e onipotência da água veneziana. A cidade apodreceu, inundada, e começou a afundar. Mann registra sua degeneração moderna em *Morte em Veneza*.

A forma do menino de corpo duro está implícita na estética florentina. Sem dúvida influenciou o nu feminino florentino, como a Vênus de Botticelli, com seus seios pequenos e sua estrutura alta, esguia. Procriatividade não era um valor florentino nem ateniense. A exuberância saboreada por Veneza nas curvas femininas foi projetada por artistas florentinos nos cabelos compridos dos homens, um dos temas mais mesmerizantes do Renascimento. Como o musculoso *Moisés* de Michelangelo, este é um modo nativamente ocidental. Só os caucasianos, uma variegada mistura de tipos étnicos, possuem tal variedade de cores e consistências. A arte do retrato fez do cabelo europeu uma suntuosa paleta de personas sexuais. No Renascimento como hoje, um menino bonito de bela e fina cabeleira tem extraordinário poder de sedução. Todos aqueles ousados anjos do Renascimento italiano estão coroados de fisicalidade pagã.

Rafael de Urbino, o mais jovem dos três gênios do apogeu do Renascimento, desviou o fascínio homoerótico florentino de volta à procriatividade feminina. Ele criou a persona de cartão de Natal da Virgem cálida, uma simples camponesa de rosto e braços abertos. Rafael foi bastante influenciado por Da Vinci e Michelangelo, o que lhe possibilitou desligar-se de seu mestre Perugino, com seu estilo norte-europeu econômico, suave, de figuras pequenas. Mas Rafael tira a ambigüidade sexual e o conflito psicológico de Da Vinci e Michelangelo. Faz com eles o que Keats faz com Coleridge, adoçando e purificando o daimônico, tornando o maternal mais bênção do que maldição. Rafael corrige sutil-

mente seus mestres. O fulgor incomparável de sua cor, um invólucro meio líquido de emoção feminina, é um clareamento da atmosfera deprimente de Da Vinci. A julgar pelos retratos e auto-retratos sobreviventes dos três artistas, Rafael parece o de maneiras e aparência mais femininas. Sua virada para a mulher prefigura a mudança sexual da arte do Renascimento tardio.

No maneirismo e no barroco, como na arte helenística, os sexos se repolarizam. O Perseu de Cellini, com quem começamos, empunha sua cimitarra no nível das virilhas, para frisar sua vitória sobre a *femme fatale*, cuja cabeça pingante ergue. O Davi de Bernini, um auto-retrato, é robustamente masculino e em louco movimento. A androginia e distanciamento dos primeiros Davi do Renascimento foram redefinidos em termos de última fase. O Apolo de Bernini persegue uma ninfa que se funde numa árvore eriçada. A metamorfose é o princípio dionisíaco do ilusionismo barroco. Bernini chega a pôr quatro serpentes gigantescas, ondulantes, ostensivamente pagãs, para segurar o pátio sobre o altar principal da cristandade. A suprema obra barroca, seu *Santa Teresa em êxtase*, uma paródia sexual das Anunciações do Renascimento, faz do andrógino armado apenas um cômico provocador de *boudoir*. A vítima orgásmica está arrebatada por uma nuvem dionisíaca. A mulher, com toda a sua vibrante inter-nalidade, vai para o centro do palco.

SPENSER E APOLO

The faerie queene

A literatura inglesa é uma das supremas construções da história da arte. É ao mesmo tempo música e filosofia, um fluxo sensório de pensamento a alimentar cada geração de escritores, desde a Idade Média até o modernismo. A eminência literária inglesa começa no Renascimento, e é criação de um homem, Edmund Spenser. Seu poema épico, *The faerie queene* (1590, 1596), faz pelo Renascimento inglês o que a pintura e a escultura fizeram pelo italiano. Spenser é herdeiro de Botticelli. Por sua apreensão intuitiva do firme traço apolíneo, põe a literatura inglesa na antiga dinastia de personas sexuais ocidentais. As artes, com exceção da do retrato, foram fracas no Renascimento inglês, em parte por causa da destruição das imagens católicas por Henrique VIII. Spenser recria o pictorialismo inglês em forma poética. Sua influência sobre os escritores seguintes, a começar por Shakespeare, foi incalculável. Foi por meio da briga de Spenser consigo mesmo que a literatura inglesa adquiriu sua espantosa complexidade. O daimonismo ctônico da poesia romântica, por exemplo, é um desabrochar das secretas repressões de *The faerie queene*. Nós a veremos passar de Coleridge a Poe e Baudelaire, e além. Spenser inventou o vocabulário artístico da poesia inglesa, que transformou numa meditação sobre a natureza e a sociedade, sobre sexo, arte e poder.

No momento, *The faerie queene* é uma grande baleia encalhada nas praias desertas dos departamentos de inglês. Spenser é um refém de seus próprios críticos, que lançaram um grosso matagal de comentários ilegíveis em torno dele. Os estudos sobre o Renascimento são deploravelmente superespecializados; uma era sinistra foi reduzida a uma confusão de notas de rodapé. Mesmo Spenser e Shakespeare raramente são discutidos juntos. *The faerie queene* foi arruinado, para muitos estudantes, pela maneira tediosamente moralista como é ensinado. Spenser falou a outros poetas como bardo, não como pregador. E quando os bardos invocam a Musa, eles próprios podem nem sempre saber o que falam.

Os eruditos iniciam a literatura inglesa com Chaucer e relacionam Spenser como seu discípulo. Mas a literatura inglesa teria permanecido apenas nacional se tivesse de fato seguido Chaucer. Eu diria que Spenser só tornou a lite-

ratura inglesa mundial abandonando Chaucer e erradicando sua influência. Há uma enorme mudança de estilo entre o chauceriano *Shepherd's calendar* [Calendário dos pastores] (1579), que fez a fama de Spenser, e *The faerie queene*, iniciado no mesmo ano. A écloga pastoral era um gênero pagão, adotado pelo aprendiz Virgílio, mas *The shepherd's calendar* é cristão medieval em tom e detalhe.

Através de sua amizade com sir Philip Sidney, um defensor dos ideais aristocráticos de Castiglione, e de sua devoção à rainha, a quem dedicou *The faerie queene*, Spenser redespertou o hieratismo místico do poder latente nas pessoas sexuais ocidentais. A maciça glorificação de Elizabeth I reviveu as leis radiantes da beleza apolínea. Os retratos dela são ícones bizantinos, rigidamente cerimoniais e cravejados de jóias. Falei das origens do firme traço de Botticelli na arte bizantina e na escultura de Donatello. Sabemos que Spenser conhecia um pouco de Botticelli: o fato de que baseou uma cena importante de *The faerie queene* na *Vênus e Marte* de Botticelli foi uma das primeiras observações da crítica spenseriana. Cópias da arte italiana chegaram à Inglaterra, em grande parte, em forma de gravuras, uma nova técnica que iria intensificar os firmes contornos apolíneos e acrescentá-los mesmo quando ausentes no original. *The faerie queene* tem um brilho apolíneo não encontrado em nenhuma outra parte nas fontes medievais ou renascentistas de Spenser, incluindo Ariosto, que não tem sua aspereza e iconismo, sua concentração e traço firme.

The faerie queene volta-se para o estilo pagão para derrotar o cristão Chaucer. Minha teoria da comédia põe Oscar Wilde na mesma linha apolínea ativa que Spenser. As personas cômicas de Chaucer assemelham-se às do Vagabundo de Charlie Chaplin, que aparentemente só eu detesto. O humanismo de Chaucer se baseia no homem comum, em nossos defeitos e fraquezas comuns, nossa confusão diária. Ele absolve de culpa os seus admiradores. Não há temor nem tremor em sua teologia. A convivialidade de Chaucer está cheia de piscadelas de olho, risinhos e cutucadas na barriga. A vigorosa cordialidade disso tudo me causa arrepios. Chaucer é um populista, enquanto Spenser é um hierarquista. *The faerie queene*, como *The importance of being earnest* [A importância de ser sério], de Wilde, é aristocrático em forma e conteúdo. Chaucer, e nisso está seu apelo permanente, *aceita a carne*. Mas o apolíneo resiste à natureza com a linha hostil traçada pelo olhar. Para mim, ler Chaucer é como correr entre juncos perseguida por mosquitos. Há *palavras demais*, floreios e arabescos góticos. Os retratos em *The Canterbury tales* [Os contos da Cantuária] têm um detalhe arranhado, rascante, que vem, como a pintura norte-européia, da iluminação dos manuscritos. Em termos greco-romanos, é um estilo afetado, trabalhado. O sábio Chaucer, pondo rosas nas faces do ascetismo medieval, opõe-se ao absolutismo e ao extremismo em tudo. Mas o modo apolíneo idealizante é absolutista e extremista desde os primeiros exageros arquitetônicos do Egito do Antigo Império. A grandeza ocidental é insensata, louca, inumana.

O revolucionário Spenser põe o olho na poesia inglesa. A teoria de Horácio de que o poema deve ser como um quadro foi muito discutida no Renascimento. Mas Spenser vai muito além disso. A imagem, insiste A. C. Hamilton, é tão

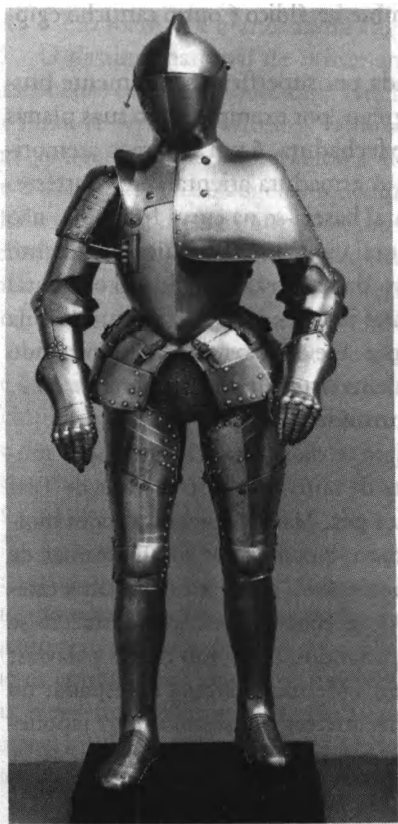
crucial quanto a alegoria.¹ O olho agressivo é o poder conceitualizante de *The faerie queene*, e o senhor de suas maiores idéias. Spenser é, na história, o primeiro teórico da agressão, antecipando-se a Hobbes, Sade, Darwin, Nietzsche e Freud. Só Da Vinci e Michelangelo antes lutaram com o problema moral do olho desperto. O olho pagão de Spenser expulsa o cômodo Chaucer da poesia inglesa. Desde Homero que não havia um poeta tão cinematográfico. As longas e ardentes linhas de olhar de Spenser prefiguram a varredura épica do cinema e o perscrutante raio de luz do projetor. A abertura de espaço secular na pintura italiana por meio da perspectiva é reproduzida nas vastas distâncias de *The faerie queene*. O momento típico de Spenser é o reflexo de luz na armadura de um cavaleiro distante. Quem ou que era aquilo? Jamais sabemos um nome até a cena estar prestes a acabar. Spenser, como Donatello, entende o significado da armadura medieval como um veículo de identidade pagã ocidental. Spenser é um fazedor de coisas apolíneo na tradição que liga o pético faraó Quéfren às modernas latas e carros metálicos.

A personalidade em Spenser é blindada, um artefato de agressivo forjamento. O tema de *The faerie queene* é o mesmo que encontrei em Michelangelo, um conflito entre a conclusividade e a dissolução do eu. No Renascimento, o sexo tem uma perigosa liberdade. O poder bárbaro atribuído ao Inferno agora espera em cada clareira, devolvido a seu antigo lugar na natureza. O olho ocidental, criador de nítidas fronteiras do ego, é sugado na ausência de vontade pela atração da beleza sensual. Para preservar sua autonomia, o olho spenseriano suspende-se em voyeurismo, uma tática de defesa que se transforma em perversão. O judaísmo evitou esse dilema elevando a palavra e banindo o olho. Mas o cristianismo, assimilando a arte pagã, dividiu-se contra si mesmo no momento em que deixou a Palestina. O profundo estudo da dinâmica amoral do olho ocidental, por Spenser, torna *The faerie queene* a suprema obra da literatura renascentista até *Hamlet*, que usa o voyeurismo spenseriano em praticamente cada uma de suas cenas.

A linha apolínea à qual pertence *The faerie queene* começou no Egito e na Grécia, e passa por Donatello, Botticelli, Michelangelo, Blake e Shelley até os pintores pré-rafaelitas e Oscar Wilde. Então reaparece no cinema, que estava implícito na arte e no pensamento ocidentais desde o início. *The faerie queene* extrai cinema do princípio básico do Ocidente: ver é saber; saber é controlar. O olho spenseriano corta, fere, estupra. Desde Vasari, os artistas têm-se dividido entre desenhistas e coloristas, praticantes do estilo pictórico de Wölfflin. A discussão incendeia-se no século XIX, quando Blake rejeita o *chiaroscuro* como lama, e quando as pinceladas ásperas de Delacroix se opõem ao estilo Ingres de linhas puras. Spenser usa a incisiva pena do desenhista. O contato direto com Botticelli era desnecessário, já que o estilo apolíneo estava latente na armadura medieval, com a qual Spenser veste tantos personagens. A armadura spenseriana é a personalidade ocidental imaginada como discreta e indissolúvel, coesa e luminosa.

O sexo e o fascínio de *The faerie queene*, com sua paixão pela armadura, separam-no de uma obra mais fielmente protestante como *Pilgrim's progress* [Marcha do peregrino] (1678). Em cima, embaixo: o Spenser dos pobres de Bunyan devolve a alegoria à sua legível forma medieval, como nos autos. *Pilgrim's progress* abre um caminho encantadoramente direto entre a simples imagem e a simples mensagem, que a Bíblia nos permite decodificar. Mas no ardiloso *The faerie queene*, o individualismo protestante foi usurpado por uma estética pagã. Em Spenser, como em nenhuma parte em Bunyan, contemplamos constantemente a visibilidade ritual da personalidade fabricada, uma idéia greco-romana. A armadura é a linguagem spenseriana de beleza moral, no sentido de finitude e auto-suficiência apolíneas.

Os cavaleiros andantes de Spenser, isolados contra panoramas vazios, reenchem a hostilidade de Apolo à natureza. O Ocidente sempre fez das armas de guerra objetos de arte apolínea (fig. 28). A carapaça de bronze dos heróis de Homero é um exoesqueleto masculino, a dureza da vontade ocidental, um tema que tratarei ao discutir o futebol americano em meu próximo livro. Na Ítaca de Odisseu, as armas ficam em exposição no salão de banquete. Na Idade



28. Armadura, Alemanha, 1580.

Fabricante: Anton Peffenhauser, Augsburg.



29. Elmo grego. Tipo coríntio, do final do século VII ou início do VI a.C. Modelo de borda arredondada.

Média, um escudo pendurado na parede, como uma pintura no Renascimento, era um emblema de identidade do clã. O timbre heráldico é outro cartucho egípcio, um espaço sagrado privilegiado.

A cultura ocidental sempre foi obsedada por superfícies severamente bruniadas. O elegante elmo de guerra coríntio grego, por exemplo, com suas planas guardas-face e olhos em forma de buraco de fechadura, é um superego atemorizante, liso com uma caveira a fitar (fig. 29). A armadura oriental, em contraste, é quadrada, sinuosa e folhuda. A arte oriental baseia-se na curva feminina, não na rígida linha masculina. A armadura oriental usa formas orgânicas, enquanto a ocidental insiste no isolamento tecnológico da natureza. O soldado ocidental é uma máquina de aço em marcha. O samurai japonês é eriçado e rotundo; sua armadura parece preña, coberta de vegetação. Ele é meio camuflado, recaindo na natureza feminina, como o folhudo cavaleiro Artegall de *The faerie queene*, que se acha em condição espiritual irreconstruída.

Comparem os túmulos imperiais do Egito e da China. Os sarcófagos mumiformes de granito dos faraós, ou os caixões de ouro feitos sob medida de Tut, são pesados e sólidos, fundidos da cabeça aos pés. Mas os faiscantes trajes mortuários de jade dos príncipes Han são facetados e costurados como escamas de peixe. O apolinismo ocidental é rígido, impermeável, adamantino. É uma estética do encerramento. Donald Keene diz que as frases japonesas “desfazem-se em tênue fumo”, um vapor de partícipios pairando no ar.² Em outras palavras, as sentenças japonesas evitam o encerramento. Mesmo a lâmina da espada, no Ocidente um áspero totem fálico, recebe um interior dos *connaisseurs* japoneses, que projetam poéticas paisagens em suas centenas de camadas dobradas. A armadura ocidental é separatista, dividindo ego de ego e ego da natureza. A ar-

madura de Spenser é o símbolo de externalidade apolínea, de luta e vigília solar. Assegura permanente visibilidade, personas endurecidas contra seus próprios impulsos sexuais. Em *The faerie queene*, a natureza espreira por toda parte, com suas sedutoras dissoluções de rendição e repouso.

Armas e armaduras em *The faerie queene* simbolizam a fortitude e autoafirmação masculinas. Esperamos essas qualidades dos heróis. Mas Spenser estende-as às heroínas, de um modo que fala diretamente ao nosso tempo. Suas amazonas armadas, Belpheobe e Britomart, estão entre as mulheres mais fortes da literatura. Spenser retira a base arquetípica habitual da força feminina, o daimônico, e imagina suas heroínas como anjos apolíneos. Não se fazia isso desde a Ártemis grega. Spenser cria o novo culto renascentista do amor matrimonial. Como observa C. S. Lewis, o "romance do casamento" de Spenser substitui o "romance do adultério" do amor cortesão medieval.³ Antes do Renascimento, os poetas cantavam suas amantes, mas não suas esposas. O casamento era uma coisa utilitária, que nada tinha a ver com a arte. Elizabeth, a Rainha Virgem, foi exortada a casar durante todo o seu reinado, para assegurar uma sucessão pacífica. *The faerie queene* dirige-se para o casamento, mas jamais chega a ele (o poema é um simples fragmento do plano ambicioso de Spenser). O cavaleiro feminino Britomart deve casar-se com Artegall e iniciar a dinastia que leva a Elizabeth e à grandeza da Inglaterra.

O destino maternal de Britomart introduz uma imagem estranha ao Renascimento como um todo: uma Grande Mãe benévola, a quem Spenser chama de Grande Senhora Natureza. Vimos como os andróginos da arte italiana são em geral meninos bonitos, e como as dominadoras, tipo a *Mona Lisa* de Da Vinci ou a *Noite* de Michelangelo, tendem a ser sinistras ou estéreis. Também em Shakespeare, com sua impressionante galeria de personas sexuais, são raras as referências a mulheres ctônicas. A atração de Spenser pela Grande Mãe é anômala. Ele a exalta, onde Cellini, enfeitando o pedestal de *Perseu* com a Ártemis de Éfeso, a derrota. Britomart inverte a evolução de Ártemis: ela começa como o andrógino adolescente apolíneo, e termina como a deusa-mãe primeva. A Grande Mãe de Spenser, como suas precursoras antigas, tem sempre duplo sexo. No Templo de Vênus, o ídolo, enroscado de serpentes como as estátuas romanas de Atargatis ou Dea Síria, exhibe os órgãos genitais dos dois sexos. É "simultaneamente homem e mulher", "pai e mãe", gerando e concebendo sozinho (iv.c.41).⁴

A reformulação da mitologia sexual por Spenser é ousada, original, e talvez insuportável. A busca épica mais grandiosa de *The faerie queene* é a dele próprio. Quer purificar o procriador de sua mancha daimônica. O ideal de casamento renascentista de Spenser coopera com a divisão sexual em seus dois famosos epitalâmios. Mas agora na épica, com suas personas sexuais mais agressivas, a natureza não pode ser tão facilmente contida. *The faerie queene* tenta sanar divisões na imaginação de Spenser. Tenta transformar a taça imunda da Prostituta da Babilônia num Santo Graal.

O mais militante instrumento de definição apolínea de Spenser é a castidade, uma autoblindagem da personalidade. Santo Agostinho chama a continência de “unidade do eu”.⁵ Virtude, em *The faerie queene*, significa manter nossa própria forma visível. No reino humano, é amoral a ausência de forma, ou a metamorfose aleatória. Só os personagens maus (Archimago, Duessa, Guyle, Proteu) mudam de forma. O heróico príncipe Arthur pode transformar outras coisas, mas nunca altera a si mesmo. Os seres híbridos (parte cão, raposa, dragão, bruxa) são sempre maus. É por isso, penso, que Spenser se irritava com as cinco “estrofes hermafroditas”, que suprimiu misteriosamente do poema após a primeira edição. Armoret e sir Scudamour, abraçando-se, fundem-se um no outro até parecerem uma estátua hermafrodita romana. Talvez Spenser tenha cancelado essas estrofes porque elas violavam suas leis apolíneas, trespassando os limites da forma. Em *The faerie queene*, a mutilação é horrível. Repetem-se palavras como “deformado” e “deformidade”. A forma humana é paradigmática, como na arquitetura anatômica da Casa de Temperança (II.ix). Belpheobe e Britomart, a castidade personificada, manifestam sua radical autonomia numa explosão de luz que elas mesmas geram, a mesma luz que se despeja dos deuses olímpicos como patronos da ordem aristocrática. O corpo em Spenser é um todo social. Iluminação apolínea e integridade de forma são arte, política e moral, tudo num só. Clareza do olho é pureza do ser.

Inspiradas em Elizabeth, as amazonas Belpheobe e Britomart são as maiores personas sexuais de *The faerie queene*. Inundam o verso de uma estranha luz dourada. São Tomás de Aquino faz do “brilho ou claridade” uma qualidade básica da beleza.⁶ Eliade diz de Vishnu: “Os seres misticamente perfeitos são radiantes”.⁷ Burckhardt observa que o louro era a cor ideal de cabelo no Renascimento italiano. Mas o louro spenseriano é um princípio moral, não cosmético. A lourice heráldica de Belpheobe e Britomart é análoga a seu hermafroditismo de classe superior. O dórico e autoritário Apolo, como eu disse, é louro-gelo. A lourice apolínea de Belpheobe é uma transparência, dura e clara. Todo o *Faerie queene* é “um mundo de vidro”, uma construção de materialismo visionário (III.ii.19).

A luz como que penetra as formas louras, e por isso elas parecem a meio caminho entre a matéria e o espírito. São Gregório, o Grande, vendo meninos escravos britânicos louros a distância, em Roma, exclamou: “Não são anglos, mas anjos” (*Non angli sed angeli*). Em tipo físico, Belpheobe e Britomart são a Afrodite Cristalina, como a Vênus de Botticelli. Todos os anjos são ectomórficos. Os anjos femininos de Spenser, suprimindo a silhueta maternal, aproximam-se do sexualmente indeterminado. A lourice de suas heroínas é um prisma pelo qual a luz se intensifica e projeta. A radiação dos deuses do Olimpo como *objets d'art* é idêntica ao glamour da publicidade hollywoodiana, em que Kenneth Burke vê “um motivo hierárquico”.⁸ As estrelas de cinema dos anos 30 e 40, fotografadas com halos de luz tremulante, tinham glamour spenseriano. Eram aristocratas de uma era sombria, de caos econômico e guerra. O olho idealizante da câmera dava-lhes poder e perfeição apolíneos. As amazonas de *Faerie queene* emitiam luz porque também elas eram produzidas por um instinto de

hierarquia. Esse poema, como a maior parte da literatura renascentista inglesa, é inspirado por uma reverência pela ordem social.

Spenser e Shakespeare fazem estrelar belos andrógynos femininos em suas galáxias de personas. Neste ponto, o Renascimento inglês afasta-se vigorosamente do italiano: havia mulheres voluntariosas e educadas como Caterina Sforza e Isabella d'Este, mas não eram elas o foco da imaginação italiana. Examinando nos surpreendentes retratos que se amontoam em museus e *palazzi*, ficamos impressionados com a disparidade entre representações masculinas e femininas. Os homens e garotos italianos são vivazes, arrebatadores; mas as mulheres parecem plácidas, indiferentes, até mesmo estúpidas. As convenções femininas de sobrançelas depiladas e testa bulbosa não ajudam. A divergência é extrema nos retratos de casais, como o feito por Piero della Francesca do duque e da duquesa de Urbino, ou o de Angelo e Maddalena Doni feito por Rafael: os homens são personalidades plenamente desenvolvidas, enquanto as esposas parecem estáticas e apagadas. Não apenas as mulheres respeitáveis não podiam posar à vontade, mas havia o efeito Plotina: uma senhora limita-se a uma só persona. Decoro significa ausência de expressão.

Spenser e Shakespeare jogam tudo isso pela janela. Eles adoram mulheres imperiosas, voláteis. A Inglaterra era governada por uma solteirona carismática, que dava tapões nos ouvidos de seus nobres e batia com canecas de cerveja na mesa. Seu principal ministro, lorde Burghley, disse da rainha que era "mais que um homem e [na verdade] às vezes menos que uma mulher". Só com o maneirismo as agressivas mulheres da vida real por fim chegam à arte italiana. Bronzino, por exemplo, capta o perfil meio masculino da poeta Laura Battiferri, a quem chama, fazendo trocadilho com o nome dela, de "só ferro por dentro e gelo por fora". Quanto à Inglaterra, a apreciação da mulher feroz não sobreviveu ao Renascimento, devido à ascensão do puritanismo. No início do século XVIII, os retratos de mulheres nobres são tão frígidos e padronizados quanto os do Renascimento italiano. Mas as Amazonas vão ter um retorno no salão neoclássico, como sabemos por *The rape of the lock*.

Portanto, a mulher liberada é o símbolo do Renascimento inglês, como o menino bonito é o símbolo do italiano. Em *The faerie queene*, a vemos em livre movimento. Falo, é claro, da projeção artística, e não da vida real das britânicas. Mas arte é o que transcende e sobrevive. De todas as verdades, é a melhor. Belphebe irrompe em *The faerie queene* como uma epifania divina. Spenser dá-lhe uma das mais estonteantes entradas teatrais na arte. A ação narrativa pára de chofre, enquanto dez longas estrofes descrevem-lhe minuciosamente a aparência. O olho apolíneo é travado no lugar. É um momento privilegiado de imobilidade e silêncio hieráticos, como se se congelasse um fotograma de um filme à nossa frente.

Belphebe, caçadora e solitária habitante da floresta, lembra Vênus disfarçada de Diana na *Eneida*. Assemelha-se a Pentésiléia, "Rainha das Amazonas". Traz uma "afiada lança de javali". Seu rosto é o "retrato celestial" de um "anjo brilhante", rubro como uma rosa e branco como o lírio. Tem uma testa de

marfim. Os olhos lançam “raios ferozes”, cheios de “terrível majestade”, que sufocam a luxúria. Os longos e soltos cabelos louros, “encrespados como fio de ouro”, são levantados pelo vento e pontilhados de flores que caem — o que sugere que Spenser também tinha visto cópias da *Primavera* ou do *Nascimento de Vênus* de Botticelli, ou de ambos. Belpheobe usa uma túnica de seda branca pregueada, salpicada de enfeites de ouro que parecem estrelas faiscantes. A saia tem uma bainha dourada. Os dourados borzeguins são enfeitados de ouro, esmalte e jóias. As pernas parecem “colunas de mármore”, sustentando “o templo dos Deuses” (II.iii.21-31).

Belpheobe parece uma obra de escultura incrustada no texto. A pródiga descrição de Spenser, muito mais longa que qualquer outra em Boiardo, Ariosto ou Tasso, tem a estilização e a alta especificidade de um ícone bizantino. Belpheobe é a Elizabeth bizantina. Mas também tem a simetria e a massa do apogeu clássico, uma medida matemática. Com seu amazonino esplendor branco e ouro, parece o colosso criselefantino de Atena no Partenon. Cada detalhe e linha está profundamente marcado, porque a personalidade spenseriana deve ser arrancada à força da natureza empedernida, e defendida contra a erosão e a lassidão da fadiga ou do hedonismo. A complexidade dos cabelos dourados e dos trajes de Belpheobe corresponde às categorias e subséries da grande cadeia do ser, a ordem apolínea ascendente. A hipervisibilidade de Belpheobe é nossa consciência apolínea, nosso agressivo olho pagão. Ela é uma obra-prima de objetificação ocidental, o objeto sexual que salta do cérebro e repele todo contato.

Belpheobe aparece e desaparece, como uma visão de sonho. Só todo um livro depois, Spenser revela seu nascimento e educação. No livro II, ela é formal e abstrata, uma súbita manifestação de poder hierárquico. Com sua graça, dignidade e *arete*, pode ser uma ilustração viva do meio-termo, a parábola de Medina e suas irmãs no canto anterior. Belpheobe media entre os extremos de arte e natureza, masculinidade e feminilidade. Seu nome significa “bela Diana”. Ela traz “instrumentos mortais”, suas armas masculinas (II.iii.37). Geralmente a vemos tomada de uma sede de sangue, correndo na rubra trilha de uma presa em fuga. Mulher de “mente heróica”, intimidada por sua monomania, evasão de contato físico e ausência de emoção doméstica comum. Descobrimos Timias ferido, é pela primeira vez tocada pela piedade, “paixão suave e involuntário ardor” (III.v.55,30). Mesmo pensando as feridas dele, permanece austera e remota. É impenetrável, como a gélida e incognoscível Garbo, em quem Roland Barthes vê uma impessoalidade arquetípica.

A castidade de Belpheobe é uma forma de isolamento hierárquico. Proclo diz: “A peculiaridade da pureza é manter as naturezas mais excelentes que as que são subordinadas”.⁹ O universo apolíneo de dominação e submissão não permite envolvimento emocional. Frio e completo em si, o andrógino apolíneo está isolado por trás de um muro de silêncio ou mutismo. Encontro esse fenômeno narcisístico no menino bonito grego, no enigmático Tazio de Mann, e no gaguejante Billy Budd de Melville. Comparem o curioso hábito de Belpheobe de não terminar as frases. A exaltação do modo apolíneo em *The faerie queene*

tende a tornar os personagens virtuosos, de algum modo, retardados! Belphoebe, por exemplo, é dada a umas falas bem aborrecidas. A eloquência cabe aos personagens maus, como a sedutoramente musical Despair (I.ix.38-47). Spenser inventou a palavra *blatant*, no sentido de um tagarelar ruidoso. No primeiro canto, a pictórica *The faerie queene* vomita suas palavras. As posteriores aventuras de Belphoebe com Timias mostram-na naturalisticamente: tem um poder reduzido, ao contrário da glória de sua presença na primeira entrada. Spenser não mais mostra radiação apolínea a emanar dela porque, com o advento da piedade em seu coração, Belphoebe perdeu sua autonomia amazônica. Da zona vazia de sua mente olímpica, ela desce ao reino das dores humanas.

A auto-isolada Belphoebe permanece à parte da ação principal de *The faerie queene*. Mas seu par apolíneo, Britomart, é uma das protagonistas centrais, com mais do que um livro dedicado a ela. É a castidade com uma lança encantada, o único cavaleiro invencível do poema. Nós a vemos pela primeira vez pelos olhos do príncipe Arthur e Guyon, que a julgam um homem. Vêem-na como um reflexo deles mesmos, um cavaleiro em armadura completa. Durante a escaramuça que se segue, Spenser chama Britomart de “ele”, enganando-nos também a nós. Então, num aparte, revela-nos o sexo dela, e muda para “ela” pelo resto da justa, a que agora assistimos com renovada atenção (III.i). Ele usa esse truque transexual de perspectiva mais duas vezes, quando Britomart se aproxima da casa de Malbecco, e quando ela desafia e vence Artegall (III.ix.12; IV.iv.43). A prestidigitação de Spenser com o gênero gramatical, como o fato de ocultar os nomes dos personagens, parece fazer parte de sua presciente visão da natureza problemática de percepção e identidade.

Surrando os principais homens do poema, Britomart é um modelo de proeza cavaleiresca. Spenser resume sua natureza sexual dupla: “Pois ela tinha grande graça afável, / E terror varonil misturado além disso” (III.i.46). Ela inspira tanto amor quanto medo, atraindo o olho mas dominando o espírito. Essa é uma síntese pagã. Como Belphoebe, Britomart despede uma deslumbrante luz de anjo. Só a vemos quando ela se desarma, uma revelação súbita tanto mais arrasadora. “Seus cachos dourados”, caindo até os calcanhares, são “como raios de sol” irrompendo de uma nuvem, “brilhos dourados” disparando “torrentes azuis” pelo ar. (III.ix.20). Mais tarde, tirado o “reluzente elmo”, deixa cair o cabelo dourado “como um sedoso véu” em torno do corpo. É como “o céu luminoso de uma noite de verão”, o “calor escorchante” do dia agora “todo crestado com linhas de luz ativa, / Para que seu prodígio surja à vista da gente comum” (IV.i.13). Britomart é a supernatureza apolínea, lua e sol, frio e calor. É Virgem e Leão, constelações estivais pontilhadas de faiscantes chuvas de meteoros. As pessoas erguem os olhos e maravilham-se. Mas vêem deuses babilônios, não cristãos.

Esse tipo de reluzente beleza feminina em Spenser sempre tem um componente masculino. A amazona de Tasso, a guerreira Clorinda, jamais despede a luz apolínea que há em *The faerie queene*, embora existam precedentes para os trechos acima em Ariosto. O que Spenser acrescenta a Ariosto é o tom de

estranheza, de misteriosa excitação hierárquica. Spenser sente a conceitualização e o hieratismo no agressivo olho ocidental. Empurra a visão para o proibido espaço celestial. Luz seráfica desencoraja e paralisa o espectador comum. A lasciva Malecasta, esgueirando-se ao lado da adormecida Britomart, encolhe-se de pavor. Sua família encontra-a desmaiada aos pés da irada cavaleira:

*viram a guerreira Donzela
Envolta em túnica branca como a neve, os cachos desfeitos,
Ameaçando com a ponta de sua lâmina vingadora.*

*Com a qual enraivecida ferozmente contra eles voou,
E com a espada faiscante em torno derrubou.**

Britomart, a castidade ofendida, é um pilar de fogo. É o arcanjo no portão do Éden, expulsando o pecado de seu santo ego isolado, um círculo virgem. Belphoebe, do mesmo modo, recua dos lascivos avanços de Bragadocchio, um bruto chauceriano: “Com isso ela se curvou para trás, a azagaia luzindo/ Contra ele apontada, e ferozmente ameaçou” (II.iii.42). Os andróginos femininos de Spenser, de apolínea radiação, afirmam sua autopreservadora vontade masculina por explosivas extrusões de projéteis fálicos. Essas azagaia, espadas e dardos estão contidos em luz ocidental. São raios solares, olhares mortais de nosso olho onipotente.

Britomart não tem mãe, como Atena, Atalanta e Camila. Ficamos sabendo apenas de um pai real e de uma velha ama, Glauce. Há uma cena peculiarmente física entre Britomart e a ama, que a ressuscita de um mal de amor causado por um vislumbre de seu futuro noivo numa bola de cristal. Glauce esfrega todo o corpo de sua senhora e beija-lhe os olhos e o “seio de alabastro” (III.34,42). Essas intimidades são um pouco mais que maternas. Spenser habitualmente complica mesmo os contatos inocentes com algum adjetivo erotizante, em geral descrevendo a branca carne convidativa. A relação de Britomart com Glauce corresponde à união na infância de Rosalinda e Célia em *Como queiras*, de Shakespeare, um protolesbianismo, a matriz pré-pubescente feminina da qual a heroína sexualmente ambígua emerge para o heterossexualismo.

Uma sugestão de lesbianismo de tipo diferente ocorre no canto anterior, no Castelo Feliz, onde Malecasta, julgando Britomart um homem, é consumida pelo desejo. “Arquejando baixinho, e tremendo em todas as juntas”, ela percorre os corredores como a obsedada madre superiora lésbica de Diderot, e finalmente toma a iniciativa masculina invadindo a cama de Britomart (I.60). Malecasta só viu o rosto de Britomart através da viseira aberta — um rosto que sabemos ser bastante feminino; logo, sua atração por ela é sutilmente homoerótica. Isso fica claro quando se compara o episódio com sua fonte em Ariosto, no qual a princesa Fiordispina se apaixona pela guerreira Bradamante. O tom é comple-

(*) they saw the warlike Maid/All in her snow-white smocke, with locks unbownd,/Threatning the point of her avenging blade.// Wherewith enrag'd she fiercely at them flew,/And with her flaming sword about her layd. [III.i.63,66]

tamente diferente. A impossível situação de Fiordispina tem um *pathos* que comove; nada há de decadente nela. Malecasta é uma experiente sofisticada e castelã, não uma *ingénue*. Sua agressividade sexual torna a coisa perversão, uma palavra que se aplica a Spenser mas não a Ariosto. A perversão é uma distorção mental, uma virada do olho. Os “olhos imorais” de Malecasta, que “rolam muito de leve”, são a percepção hostil ocidental à solta (41).

Embora Britomart, sentindo um intruso debaixo das cobertas, salte ofendida, Spenser persiste em colocá-la em situações comprometedoras de quase lesbianismo. Mais tarde ela beija, abraça e dorme com Amoret, a irmã feminina de Belphoebe. Recusando-se a aceitar a Falsa Florimell como sua amante, Britomart trata a “sua Amoret” como se fosse de fato o defensor masculino de Amoret (IV.v.20). Na verdade, antes de Amoret conhecer sua identidade, a desviada Britomart leva sua personificação masculina além do estritamente necessário. Amoret fica com medo do “duvidoso” comportamento de Britomart, um namoro e “luxúria” que ameaçam “algum excesso” (IV.i.7).

Esses toques homossexuais fazem parte do grande plano de Spenser para Britomart. O personagem dela tem extraordinária amplitude, cobrindo toda a gama da experiência humana, do feito masculino à geração materna. Britomart é uma das mulheres sexualmente mais complexas da literatura. Como Belphoebe, é um deslumbrante andrógino apolíneo, com a silhueta de um garoto adolescente. Mas, ao contrário de Belphoebe, renunciará ao atletismo e à militância pela maternidade. Até seu inspirado nome é um dos epítetos cretenses da Grande Mãe (Britomartis) e não, como se pensa a princípio, a fusão por Spenser de *british* e *martial*. Uma das missões de Britomart, meio estranha num poema supostamente cristão, é a peregrinação ao santuário de Ísis. Ali, tem uma “maravilhosa visão”, em que lhe põem o manto e a mitra de um sacerdote, e depois ela se transforma na deusa grávida (v.vii). Essa mudança de sexo, que se iguala ao final de *Como queiras*, é o padrão de vida de Britomart. Ela cruza a vasta paisagem de personas sexuais, indo de solitário cavaleiro andante a obediente esposa e mãe.

Os choques de Britomart com seu futuro companheiro são cheios de ironias cômicas. Artegall, a quem ela deve ceder soberania no casamento, é repetidamente arrasado por ela em combate corpo a corpo. *The faerie queene* acompanha a educação e treinamento de Artegall, que tem de conquistar sua esposa. No momento, está tristemente aquém dos devaneios de Britomart, nos quais é “sábio, guerreiro, formoso, cortês e bondoso” (III.iv.5). Ele entra no poema em desarrumado estado de força bruta, a armadura coberta de musgo e mato. O cavalo usa folhas de carvalho como manta. O *motto* em seu amassado escudo é *Salvagesse sans finesse*, selvageria sem refinamento (IV.iv.39). Artegall tem de ser temperado por esse extremo de masculinidade bruta para tornar-se mais andrógino. A carta de Spenser a sir Walter Raleigh diz, referindo-se ao príncipe Arthur, que o poema vai “moldar um cavalheiro ou pessoa nobre com virtuosa e gentil disciplina”. Spenser elogia sir Calidore, herói do Livro da Cortesia, por sua “delicadeza de espírito e maneiras mansas” (VI.i.2). Castiglione, lembramos,

dá ao cortesão ideal “uma doçura especial” e “graça”. O cavalheiro consumado tem uma sensibilidade feminina para o momento social. As boas maneiras são hesitantes e acomodatócias. O homem que passa do campo de batalha para a corte deve ser desvirilizado.

Ao progredir para seu pólo feminino, porém, Artegall vai longe demais. Caindo sob o domínio de Radigund, a rainha amazona, torna-se efeminado. Com Radigund, retorna ao poema aquela estranha luz faiscante, após uma ausência de um livro e meio. É a radiação do andrógino spenseriano. Sob a cota de malha, Radigund usa uma túnica de seda roxa, entremeada de prata e pregueada de cetim branco como leite. Tem borzeguins pintados, “pespontados com dobras de ouro”. Sua cimitarra pende de um cinto bordado, e o escudo cravejado de jóias brilha como a lua (vv.2-3). A descrição lembra deliberadamente Belphoebe. Mas Radigund, “meio como um homem”, é uma valentona. Em sua solitária comunhão consigo mesma, ela não afronta a liberdade dos outros. Radigund é uma nova Onfale, vestindo cavaleiros cativos com trajes de mulher e fazendo-os costurar e lavar para ganhar o pão (v.iv.36,31).

Artegall comete dois erros de julgamento. Primeiro promete, se derrotado, obedecer à lei de Radigund (Britomart mais tarde recusa-se a concordar com esses termos). Segundo, depois de deixar Radigund desmaiada, é derrotado pela beleza dela, como Aquiles curvado sobre Pentésiléia, e imprudentemente joga fora a sua espada. Com isso, emascula-se: “Assim foi ele vencido, não vencido,/ Mas a ela entregue por sua própria vontade” (vv.17). Radigund quebra a espada de Artegall como um símbolo de castração e enfia-o em trajes de mulher. “É muito duro ser escravo de uma mulher”, observa Spenser, advertindo que todas as mulheres, com exceção das rainhas, nasceram para obedecer aos homens (vv.23,25). A grande cadeia do ser governa a definição spenseriana de ordem sexual, aperfeiçoada no casamento. No Livro da Justiça, Artegall viola esse princípio desfazendo o equilíbrio sexual de poder. O Renascimento pensava que a supremacia política do homem sobre a mulher se baseava na lei natural.

Britomart cavalga para salvá-lo. Precisa restaurar a virilidade de Artegall, para, paradoxalmente, entregar-se a ele. Invertem-se os papéis sexuais cavaleirescos. Britomart é o cavaleiro branco e Artegall a donzela em apuros. Avistando seu pretendido em trajes femininos, Britomart volta a cabeça, envergonhada. Desafiando Radigund ao combate, ela sofre um choque. Pela primeira e única vez no poema, perde. É preciso uma hermafrodita para vencer outra. Vemos uma disputa entre duas mulheres andróginas, como para provar qual o tipo superior ou mais cruel. Britomart, que significativamente acaba de chegar da Igreja de Ísis, recupera-se e mata a amazona imediatamente. Destrói o reino revolucionário de Radigund, repelindo “a liberdade das mulheres” e devolvendo-as à “sujeição dos homens” (v.vii.42).

Como também demonstra o fim de *Como queiras*, o Renascimento, apesar de sua expansão humanística dos direitos das mulheres, não podia permitir que o amazonismo florescesse dentro do mundo social. Mas as personas sexuais de Spenser fazem travessuras com a doutrina oficial dele. Britomart tem mais força

e sensatez que seu futuro marido. Ela, e não Artegall, é o herói épico de Spenser. Em Britomart corre o sangue de nobres refugiados de Tróia, que passarão dela para a linhagem real britânica e erguerão a terceira Tróia, a Londres elisabetana. Assim, ela é a verdadeira Enéias do poema. Em outra parte, chamo a atenção para suas outras ambigüidades sexuais.¹⁰

A superioridade marcial de Britomart não é nenhuma extravagância moderna. Spenser lamenta sua raridade então. Há muito tempo, na "antiga glória", mulheres travavam combates e inspiravam versos aos poetas. Que tornem a despertar os grandes feitos das mulheres, ele proclama (III.iv.1-2). Em *The faerie queene*, a feminilidade desamparada, em retirada, é uma persona espiritualmente deficiente. A fugitiva Florimell, sempre recuando, o cérebro lavado pelas convenções literárias do jogo do amor, é uma caricatura de histérica vulnerabilidade. Aterrorizada pelo som das folhas, foge até de admiradores e salvadores. Spenser valoriza a coragem e o confronto. A timidez e o medo irracional de Florimell são uma falha da vontade. As armas de Belphoebe e Britomart significam prontidão para entrar em combate espiritual. Para homens e mulheres igualmente, em *The faerie queene*, a energia psicológica de aspiração e realização é masculina. A vida é rigor; não é possível o descanso. A sedutora Phaedria tenta dissuadir seus pretendentes cavaleiros de lutarem, mas é só por meio do choque da luta de contrários que se chega à Temperança ou ao temperado meio-termo. O tema da androginia em *The faerie queene* pertence a essa tradição clássica de *coincidentia oppositorum*, ou fértil simbiose de opostos.

As armas e a armadura femininas são a panóplia da guerra de sexos. Um dos principais acontecimentos de *The faerie queene* é o estupro, que ocorre em dúzias de formas, algumas verdadeiras, outras imaginadas. As donzelas Una, Belphoebe, Florimell, Amoret, Samient e Serena são atacadas uma ou mais vezes pelos estupradores. Dentre as crianças nascidas de estupro estão o mago Merlin, os cavaleiros Satyrane e Marinell, e os cavaleiros trigêmeos Triamond, Priamond e Diamond. Também os homens são vítimas de estupro, seqüestrados pela gigante Argante, por seu irmão Ollyphant e pelo próprio Júpiter. Até mesmo a avareza é imaginada como estupro, a sacrílega violação do "ventre tranqüilo" da terra para arrancar-lhe enfeites de ouro e prata (II.vii.17). O ciclo de estupros de *The faerie queene* é a mais avançada estrutura retórica da poesia renascentista, superada apenas pela transformação e congelamento da trama épica em oratória, realizados por Milton em *Paradise lost*. O masculino lança-se sobre o feminino em um eterno ciclo de perseguição e fuga.

Os estupros de *The faerie queene* vêm das *Metamorfoses* de Ovídio, o livro mais imitado do Renascimento. Mas o estupro em Ovídio, como na arte barroca e helenística, é meio patuscada, uma farra de músculos masculinos saltados e globos femininos estourando. Spenser intelectualiza o *motif* ovidiano. O estupro é sua metáfora para a biologia, para as vagas de agressão na natureza. A guerra de sexos em *The faerie queene* é um espetáculo darwiniano de natureza com presas e garras sangrentas, dos comedores e dos comidos. A bestial Luxúria e seus agentes, como a hiena-monstro que cerca Florimell, alimenta-se literal-

mente de carne feminina, devorando seus corpos. A mulher é carne, e o pênis, simbolizado nos troncos de carvalho brandidos por Luxúria e Orgoglio, é uma coisa, uma arma. O tema culmina no livro VI, em que Serena é despida e apreciativamente seviciada por canibais salivantes, e onde Pastorella, desejada por salteadores, é abraçada e enredada num monte de cadáveres, o grosseiro triunfo da matéria.

A raivosa luta por domínio sexual em *The faerie queene* é amor rebaixado a vontade de poder. A ética cristã é atacada de todos os lados pelo instinto pagão. Spenser é o primeiro a sentir a identidade e o poder do sexo, a impregnação do erotismo pela agressão. Nisso ele antecipa Blake, Sade, Nietzsche e Freud. A luxúria é o meio pelo qual cada sexo tenta escravizar o outro. Spenser personifica-a de várias formas: como a Libertinagem cavalgando uma cabra no desfile de vícios; como Sansloy, o cavaleiro sem lei; como os inimigos da Temperança assediando o sentido do tato; e como o grosseiro predador Luxúria, só presas, focinho e orelhas em forma de bolsa, um símbolo fálico ambulante. Como um estado em que os personagens virtuosos podem cair, a luxúria é alegoricamente projetada como uma série de criminosos, vagabundos e sibaritas que usam a força, a fraude ou a magia para conseguir o que querem. O estuprador spenseriano é um selvagem, um lábrego, ou um cavaleiro não "cortês" nem "gentil", que não passou, em outras palavras, pelo refinamento feminizante da vida social. Como não incorporou um componente feminino, ele persegue a feminilidade fugitiva, maleável, com uma ferocidade direta que é fome de completamento de si. Sua luxúria é um erro semântico, uma interpretação errônea de si mesmo, uma confissão de incompetência física. Mas, por outro lado, a fraqueza inspira ataque. A vulnerabilidade gera suas próprias armadilhas, criando um vendaval de voracidade em torno de si mesma. A natureza detesta o vácuo. Sobre o vazio espiritual da pura feminilidade, em Spenser, desaba uma tempestade de forças masculinas. Florimell, por exemplo, é uma vítima profissional. Em sua louca fuga, é chamada de "Hynd", o gamo que a feroz Belpheobe persegue em sua primeira aparição. As escapadas por um triz de Florimell de várias tragédias são puro melodrama; não são conseguidas por ela própria, nem rendem dividendos espirituais. Ela continua noviça e tutelada, vivendo de donativos.

Em *The faerie queene* a capacidade de repelir o estupro é um requisito da psique feminina ideal. Vimos como Belpheobe e Britomart voltam suas armas espetacularmente contra homens e mulheres lascivos. A incapacidade de Amoret de defender-se mostra que ela é incompleta. Atacada por Luxúria, ela grita, numa impressionante exibição de falta de energia animal, "baixo" demais para despertar a adormecida Britomart (IV.vii.4). E Amoret é grotescamente indefesa contra o feiticeiro Busyrane, que a amarra a uma coluna, rasga-lhe o seio nu e extrai daquele "largo orifício seu trêmulo coração", depositando-o numa bacia de prata (III.xii.20-21). Este episódio, um dos mais decadentes em *The faerie queene*, é um espetáculo formal de masoquismo erotizado. O simbolismo genital é sinistro e ostensivo. Spenser intensifica a ambigüidade moral, usando

uma poesia tão deliciosamente bela que o leitor é atraído e emocionalmente envolvido no sadismo de Busyrane. Marfim, ouro, prata, “a pele pura neve limpa”, tingida de “vermelho sangüíneo”; tremores de desmaio, mãos que despojam. Amoret, por suas limitações espirituais, pode ter invocado essa mórbida cena de martírio como uma projeção da imaginação. Mas a mais grave sedução é a de nossas sensibilidades. Spenser, extraindo perfeito esteticismo da tortura e do estupro, excita-nos através do agressivo olho pagão. A “larga ferida” de Amoret é sua passividade, mas também nossa sondagem e deleite. Sexo ocidental como cirurgia mental.

Femininas e desarmadas, Florimell e Amoret são alvos flagrantes para ataques. Sadismo e masoquismo engendram-se um ao outro em estonteante oscilação. Colhido no balanço da dialética sexual, o estuprador luta em vão para eliminar seu oposto. O selvagem mundo circular de estupro em *The faerie queene* é transcendido pelos personagens superiores, que internamente incluem os castos extremos de masculino e feminino. A pura feminilidade de Florimell torna-a inadequada para a busca. É sua empobrecida ausência de complexidade sexual que permite a tão fácil fabricação de uma cópia derrubável dela. A bruxa faz uma Falsa Florimell “de neve” e amima-a com um mau espírito epiceno, possivelmente homossexual, treinado na personificação de mulheres (III.viii.8). Devido ao seu estado psicologicamente embrionário, a identidade de Florimell logo é invadida e ocupada por um hermafrodita daimônico. Assim também é a faca de Busyrane, o sensual autoferimento da feminilidade. As ingênuas vítimas de estupro de Spenser tornam a aparecer em *Christabel*, de Coleridge, um dos poemas mais influentes do século XIX. E estão em toda parte no sadismo auto-erótico de Emily Dickinson. Nenhum desses efeitos de longo alcance do crime sexual spenseriano foi notado antes.

Tenho falado de ataques masculinos a mulheres. Mas alguns dos mais ousados agressores sexuais de *The faerie queene* são as licenciosas *femmes fatales*: a genitalmente deformada Duessa (uma versão da Prostituta da Babilônia), Acrasia, Phaedria, Malecasta, Hellenore. Manipuladoras e exploradoras, elas buscam vitória sexual humilhante sobre os homens. Seu maior poder é em espaços fechados semelhantes ao útero, em quartos de dormir, bosques e cavernas, como a gruta da Calipso de Homero, tomada pelo mato, onde o homem é capturado, seduzido e infantilizado. A grande palavra de Spenser para esses locais é “caramanchão”, ao mesmo tempo jardim e toca. O caramanchão é um dos processos básicos de *The faerie queene*, uma convolução psicológica de transe, transformando a linearidade da busca no uroboros do solipsismo.

O Caramanchão da Felicidade, furiosamente destruído por sir Guyon, é a mais prodigamente descrita dessas zonas femininas, que expressam o convite mas também o arquetípico perigo do sexo. Na entrada, Excesso, uma “dama graciosa” em trajes desordenados, esmaga cachos de uva escrotais (um símbolo dionisíaco) numa vaginal taça de ouro, o homem espremido até secar para o prazer da mulher (II.xii.55-56). No úmido centro do escuro Caramanchão está Acrasia, pairando faminta sobre o adormecido cavaleiro Verdant, que se estende abatido e exausto, as armas abandonadas e deformadas. Acrasia é a feiticeira



30. Sandro Botticelli, *Vênus e Marte*, 1485-86.

e vampira circeana: ela, “com seus olhos úmidos, sugou a alma dele” (73). Essa tórrida cena pós-coital baseia-se no *Vênus e Marte* de Botticelli, cujo longo e estreito desenho significa o triunfo das horizontalidade da mãe natureza sobre a verticalidade da ascensão espiritual (fig. 30).

As *femmes fatales* de Spenser tentam suas vítimas e amantes masculinos a abandonar a honra cavaleiresca em favor do “ócio lascivo” — lânguida e indolente passividade (III.v.1). *The faerie queene* representa essa degeneração moral como dissolução do contorno apolíneo. Sinistras neblinas encobrem a paisagem, um miasma dionisíaco. Deitando-se para descansar em belas clareiras, os cavaleiros de Spenser sentem suas forças esvaírem-se. Em *The faerie queene*, o duro gume botticelliano da vontade heróica masculina está constantemente combatendo o borramento do *sfumato* feminino. Spenser é o anatomista de uma economia do sexo, das leis fisiológicas de pressão e controle, incorporadas em imagens de apertamento e afrouxamento. O Caramanchão da Felicidade é o pântano ctônico, a matriz da natureza líquida. É inerte e opaco, escorregadio de transbordamento onanístico. O caramanchão é um encapsulamento erótico, uma apropriação do olho. A carruagem de Apolo atola-se em deliquescência dionisíaca. Imagens surgem e desaparecem tremulando no calor que nós próprios geramos. O caramanchão spenseriano é nosso libidinoso corpo nascido de mãe, perpétua propriedade matriarcal. A regra de *The faerie queene*: continue andando e fique longe da sombra. A penalidade é cair na toca, estéril autofrustração, um limbo de prazeres luxuriosos mas de embrutecedora passividade.

The faerie queene é a mais extensa e extensiva meditação sobre o sexo na história da poesia. Mapeia todo o espectro erótico, uma grande cadeia de ser que se ergue da matéria ao espírito, da mais grosseira luxúria à castidade e ao idealismo romântico. Os temas de sexo e política são paralelos no poema: a psique, como a sociedade, deve ser disciplinada pelo bom governo. Spenser concorda com os filósofos clássicos e cristãos quanto ao primado da razão sobre o apetite animal. É um precursor dos poetas românticos, no entanto, pela maneira como mostra o impulso sexual como inatamente daimônico e bárbaro, gerando

bruxas e feiticeiras de má catadura. Como a *Odisséia*, *The faerie queene* é um épico heróico em que o masculino tem de fugir das armadilhas ou postelações femininas. Mas passaram-se, desde Homero, dois milênios de cultura urbana em ascensão e decadência. Spenser medita como o amor é afetado pelos costumes do mundo, como é embelezado ou distorcido pela artificialidade cortesã. Daí o sexo em *The faerie queene* atingir extremos de decadente sofisticação não presentes na literatura desde a sátira romana, e nunca no gênero épico. O casamento é a regulamentação e ordenação das energias sexuais, as quais para Spenser, de outro modo, retornarão à anarquia da natureza, governadas pela vontade de poder e pela sobrevivência do mais capaz. O casamento é o laço santificado entre a natureza e a sociedade. O sexo, em Spenser, deve ter sempre um objetivo social.

A teoria do sexo de Spenser é um *continuum* que vai do normativo ao aberrante. A castidade e o casamento frutífero ocupam um pólo, a partir do qual as modalidades de erotismo vão se tornando mais sombrias à medida que se aproximam do perverso e monstruoso. O primeiro a culpar seria o que chamamos de sexo recreativo, impulsos heterossexuais hedonisticamente desperdiçados. Relacionamento em outra parte as incidências de outras práticas ilícitas, que fazem de *The faerie queene* um enciclopédico catálogo de perversões, como a *Psychopatia sexualis* de Krafft-Ebing: não apenas estupro e homossexualismo, mas priapismo, ninfomania, exibicionismo, incesto, bestialidade, necrofilia, fetichismo, travestismo e transexualismo.¹¹ Acima de tudo, há o sempre repetido *motif* da servidão sexual sadomasoquista. Cativo e escravização, correntes e laços, o amor como doença ou ferimento: Spenser diagnostica esses estereótipos petrarquianos como doentes eles próprios. A convenção literária levou os amantes a confundir sexo com auto-imolação. O amor foi corrompido pelo instinto da morte de Freud.

A servidão sexual em *The faerie queene* pertence ao tema maior da política. Hierarquia e cerimônia, radiações da grande cadeia do ser e princípios básicos da cultura renascentista, são criminalizadas no reino sexual. A servidão é uma antimáscara daimônica, a incontrolada fantasia sexual de autoritários moralmente secessionistas. Outra categoria patológica é a fuga do sexo, por medo sexual ou frigidez, que Spenser incorpora numa teoria do narcisismo psicologicamente pioneira. A afetada auto-suficiência transforma-se em auto-erotismo, um estagnado poço psíquico. A personalidade torna-se uma prisão. Em seu trono na Casa do Orgulho, Lucifera mira-se arrebatada num espelho de mão, "E em sua auto-amada imagem teve prazer" (I.iv.10). Em seu barco sem leme, Phaedria ri lugubrememente e canta para si, "Trazendo doce consolo para ela só" (II.vi.3). Narcisismo é "ócio", um palavrão em Spenser. No amor a si próprio não há a energia da dualidade, e portanto não há avanço espiritual. O auto-erotismo, literal e figurativamente um abuso contra si próprio, inibe a ampliação e multiplicação da emoção no casamento e, portanto, o investimento de energia psíquica nas estruturas públicas da história.

O voyeurismo ou escopofilia é um dos estados de ânimo mais característicos de *The faerie queene*. Um observador está colocado, por acaso ou escolha,

no perímetro de uma voluptuosa cena sexual, para a qual banca o *voyeur*. Elementos voyeurísticos estão presentes nos episódios de Phedon e Phylemon, onde um nobre é obrigado a presenciar uma pantomima sexual que difama sua noiva (II.iv). Estão todos desenfreados no Caramanchão da Felicidade, onde Cymochles examina um bando de donzelas seminuas, comendo-as com os olhos através de pálpebras enganosamente entrecerradas; onde lutadoras banhistas se expõem ao visivelmente interessado Guyon; e onde a pouco vestida Acrasia prega os "olhos falsos" no adormecido Verdant, uma cena repetida na tapeçaria de Vênus e Adonis no Castelo Feliz (II.v.32-34, xii.73; III.i.34-37). No banquete de Malbecco, Hellenore e Paridell se excitam por ostensiva troca de olhares e um lascivo teatro sexual de vinho derramado, um voyeurismo que ressurge na situação do anfitrião como espectador oculto da devassidão de sua esposa, que é prazerosamente montada por um sátiro nove vezes numa noite (III.ix,x). A adormecida Serena é inspecionada por uma tribo de canibais, que se sentam como uma platéia e avaliam judiciosamente os méritos de cada parte apetitosa de seu corpo (VI.viii). No monte Acidale, sir Calidore depara-se com a cena deslumbrante de cem donzelas nuas dançando num círculo, o supremo símbolo de Spenser para a harmonia da natureza e da arte (XI.x). Nos *Cantos de mutabilidade*, Fauno é punido por ver Diana no banho (VII.vi.42-55). Cumulativamente, esses episódios em Spenser influenciaram por certo a espionagem voyeurística, em Milton, de Satanás sobre Adão e Eva no Jardim do Paraíso, um detalhe que não está na Bíblia (*Paradise lost* IV,IX).

O voyeurismo em *The faerie queene*, pondo em perigo o próprio poema, surge do problema da beleza sensual, que pode levar a alma para o bem ou para o mal. C. S. Lewis foi o primeiro a aplicar o termo "ceptofilia" (como ele escreve) ao Caramanchão da Felicidade de Spenser, mas a crítica não aceitou.¹² G. Wilson Knight chama com razão o poema de "perigosamente próximo da decadência": "*The faerie queene* é ele próprio um imenso Caramanchão da Felicidade".¹³ Eu iria ainda mais longe: o material poeticamente mais forte e mais plenamente realizado em *The faerie queene* é pornográfico. Spenser, como o Milton de Blake, talvez seja do grupo do diabo sem saber disso. Num paradoxo apreciado por Sade e Baudelaire, a presença da lei moral ou tabu intensifica o prazer da transgressão sexual e a luxúria do mal. Um grande poeta sempre tem motivações profundamente ambivalentes e obscuras, que a crítica mal chegou a estudar neste caso.

The faerie queene é didático, mas também agradável a si mesmo. Em meio à dissipação e atrocidade, ouvimos uma voz dizendo: "Não é terrível?". O grande erro dos estudiosos, inacreditável neste século da doutrina da persona da Nova Crítica, foi o de identificar esta voz com a do poeta. *The faerie queene* é contrapontístico. Há uma voz ética e uma voz devassa, dissolvendo a outra em luxúria com sua delicadeza e esplendor, seus apelos hipnóticos ao indomado olho pagão. O voyeurismo é a relação desse poeta com seu poema. É a relação de todo leitor com todo romance, de todo espectador com toda pintura, peça ou filme. Está presente em nosso estudo de biografia ou história, e mesmo em nossa conversa sobre outros.

O voyeurismo é a estética amor al do agressivo olho ocidental. É a nuvem de contemplação que nos envolve enquanto personas sexuais, transportando-nos invisíveis pelo tempo e o espaço. O cristianismo, longe de extinguir o olho pagão, apenas ampliou seu poder. As vastas extensões do que é proibido no cristianismo são território virgem para o olho pagão penetrar e conspurcar. *The faerie queene* é uma análise maciçamente original dessas tensões na cultura ocidental. A crítica supõe que o que Spenser diz é o que ele quer dizer. Mas o poeta nem sempre é senhor de seu próprio poema, pois a imaginação pode esmagar a intenção moral. É o que acontece no *Christabel* de Coleridge. Mas acho Spenser muito mais astuto e consciente de suas provocadoras ambigüidades. Seu tropo erótico favorito é a carne branca feminina semi-revelada, entrevista em roupas rasgadas ou afastadas. *The faerie queene* muitas vezes se torna o que condena, e em nenhuma parte mais abertamente que em seu voyeurismo, no qual tanto o poeta quanto o leitor estão profundamente envolvidos.

A estética decadente de *The faerie queene* reflete a hierarquia apolínea do mundo da corte renascentista. A pornografia spenseriana é sempre espetáculo sexual, um *tableau* ou desfile cerimonial. Formalidade gera perversidade. Antes da Amoret esfaqueada por Busyrane, há a suicida Amavia, a quem Guyon encontra ainda consciente, com uma faca no rasgado "seio branco de alabastro". "Sangue roxo" mancha suas roupas, o "gramado" e as "ondas claras" de uma fonte borbulhante, e por fim as mãos cruelmente brincalhonas de "um lindo bebê". Ao lado dela jaz o cadáver do cavaleiro Mordant, sangrento mas sorridente, e, segundo o poema, ainda sexualmente irresistível (II.i.39-41). A orgulhosa Mirabella, depois de atormentar seus admiradores e rir de seus sofrimentos e morte, agora é punida sendo açoitada por Desprezo, que por sua vez ri dos gritos dela (VI.vii). Artegall encontra uma dama sem cabeça, assassinada por seu cavaleiro, sir Sanglier, agora obrigado a carregar a cabeça dela como castigo (V.i). O homem de ferro, Talus, corta e prega as mãos de ouro e pés de prata da bela Munera, ou o dinheiro que adora a si mesmo (V.ii). Como nos "Cativos" e *ignudi* de Michelangelo, a alegoria foi para o inferno.

Em Spenser, tais combinações de beleza, riso, sexo, tortura, mutilação e morte são emocionalmente espantosas e eticamente problemáticas. Só encontro um precedente: a história contada por Boccaccio de Nastagio degli Onesti, no *Decameron*. Uma mulher orgulhosa rejeita o amante sofredor e escarnece dele, que se suicida. Por toda a eternidade, os dois são condenados a perseguição e fuga. Quando ele a alcança, mata-a. Abre as costas dela, arranca-lhe o "coração duro e frio", e entrega-o, com as entranhas dela, para os cães comerem. Depois ela volta à vida, e recomeça a caçada. Nastagio, fazendo a corte à sua donzela altiva, serve um banquete num bosque de pinheiros, para que os convidados e sua amada empedernida assistam ao "massacre da cruel dama".¹⁴ *Bon appetit!* O estúdio de Botticelli pintou essa história selvagem, lasciva, supostamente segundo um desenho dele. Um cavaleiro negro num cavalo negro brande o montante para uma mulher nua, que em cenas sinistramente combinadas corre pela floresta e cai de bruços, tendo as costas abertas. Um segundo painel mostra os

convivas festivos assistindo à sangrenta captura, enquanto a nádega e a perna brancas da dama são agarradas à altura da mesa por ensangüentados mastins de dentes arreganhados. A decadência spenseriana na história de Boccaccio é produzida pela frieza e aleatoriedade do olho desligado, que trata sexo e violência como arte. O olho e o objeto colocam-se precisamente como no cinema moderno.

O cinema spenseriano é percepção sexual ritualizada. Sentimos o *connaissanceurismo* do poeta por toda parte em *The faerie queene*. É provavelmente a origem dos sobretons eróticos na massagem de Britomart no quarto de Glauce, e da bizarra reunião da princesa Claribel com sua Pastorella há muito perdida, em que mãe salta sobre a filha e rasga seu corpete, abrindo-o (VI.xii.19). O *connaissanceurismo*, como veremos no esteticismo e decadência do século XIX, é a dominação do olho intelectualizado. *The faerie queene* é como um filme truncao que substitui a trilha sonora de fato por uma outra, satírica. Uma voz moralizante comenta seriamente as inquietantes imagens pornográficas. Mas o olho em Spenser sempre vence.

The faerie queene é puxado em duas direções, uma protestante, uma pagã. Spenser quer que o bem venha da nobre ação. Mas as personas sexuais têm vontade própria. Os espectrais signos sexuais da arte ocidental são fanfarrônicas criaturas de hostilidade e egotismo. O áspero clangor de combate em *The faerie queene* é nossa música nativa. As contradições de Spenser são mais incômodas em sua teoria da natureza. Ele glorifica a mulher, mas o corpo dela está num pântano onde a ação se perde. Spenser é o primeiro mestre da imagem daimônica na poesia. O ambivalente tema do caramanchão que legou a seus sucessores tornaria suprema a literatura inglesa. Representa toda a diferença, por exemplo, entre Rousseau e Wordsworth. Spenser pergunta em relação à fértil natureza: devemos resistir ou ceder a ela? *The faerie queene* opõe a mulher de armadura à mulher do caramanchão. Seu mito de benévola fertilidade o liga a Keats. Mas em suas meditações sobre os segredos da natureza, que só tem paralelo no Renascimento em Da Vinci, ele é inquieto e indeciso. Seu Jardim de Adonis, um mundo-útero criativo com monte feminino e galhos odoríferos pingando, é outra prisão masculina.

A reluzente armadura de Britomart e o brilho bizantino de Belpheobe são tentativas de polir e aperfeiçoar o olho, e mantê-lo livre. Spenser anseia por uma mulher apolínea. Tornar tudo visível: vimos essa ambição no classicismo homossexual grego. As longas linhas de visão cinematográficas de *The faerie queene* criam um claro e articulado espaço pagão. Spenser transforma a alegoria medieval em ostentação pagã. Os significados morais programados mal sobrevivem a essa apoteose do olho pagão. O pictorialismo de Spenser é um compulsivo fazer-coisas apolíneo. E a mais fascinante dessas coisas feitas é o guerreiro feminino, que combate a natureza caída, em que o vampiro suga a masculinidade e o estuprador aniquila a femealidade. Belpheobe e Britomart, as aristocráticas amazonas de Spenser, renunciando ao domínio no *boudoir* e à masoquística vulnerabilidade no campo, levam o olho ocidental à vitória.

SHAKESPEARE E DIONISO

Como queiras e Antônio e Cleópatra

O forte impacto inicial de Spenser sobre a literatura inglesa foi na década de 1590, no momento em que Shakespeare aprimorava seu estilo. Os dois primeiros poemas longos de Shakespeare, *Vênus e Adonis* e *O rapto de Lucrecia* (1592, 1593-94), são homenagens a Spenser. O primeiro é sobre o caramanchão sexual na natureza fêmea, com sua lenda de deusa dominante e menino bonito seqüestrado tomados diretamente de empréstimo a *The faerie queene*. O segundo é a sinistra narrativa de um estupro politicamente importante na história antiga de Roma. Shakespeare reduz o ritmo do cinema sexual do ciclo de estupro de Spenser a uma provocante inspeção quadro a quadro da invasão do quarto, da cama e do corpo branco pelo atacante. O sofisticado amálgama spenseriano de lascívia e moralismo é reproduzido com habilidade. Mas Shakespeare tinha de abandonar Spenser a fim de cumprir sua própria missão criadora. Sua luta com Spenser produziu, eu diria, o titanismo das grandes peças, em que Shakespeare explora novo terreno, além do alcance de Spenser. Eu vejo *Tito Andronico* (1592-94), há muito considerada a peça mais fraca de Shakespeare, como uma devastadora paródia de Spenser. Tem sido geralmente mal lida (embora não por A. C. Hamilton) como de grosseiro mau gosto. Mas esse drama romano de estupro e mutilação transforma o ciclo de estupro de Spenser em comédia pastelão. É hilariante, intencionalmente engraçado. A violentada Lavínia persiste obstinadamente em agitar os “cotocos” como um moinho de vento. Como a apolínea *The importance of being earnest*, de Wilde, *Tito Andronico* devia ser interpretada por loucos travestis, para fazer emergir claramente seus extravagantes maneirismos. Essa peça é o adeus gozador de Shakespeare a Spenser. Ele vai iniciar suas próprias e originais explorações do amor e das definições sexuais. Em *Tito Andronico*, Shakespeare tenta fixar e reduzir Spenser, a fim de imobilizá-lo e seguir adiante. A língua e as mãos amputadas e incessantemente acentuadas de Lavínia são as maçãs de Atalanta, iscas vermelhas como sangue jogadas ao longo da pista de corrida das Musas.

Spenser é um iconicista, Shakespeare um dramaturgo. Spenser é governado pelo olho, Shakespeare pelo ouvido. Spenser é apolíneo, apresentando suas per-

sonas numa série linear de epifanias, esculpidas pelo traço firme de Botticelli. Ele faz *tableaux*, vinhetas episódicas, tão frouxamente ligados pela trama que nunca se consegue lembrar o que acontece quando. Vejo a técnica processional de curtos *tableaux* dramáticos de personas sexuais fortemente coloridas em *The faerie queene* repetida em *Women in love* [Mulheres apaixonadas], de D. H. Lawrence, com seu explícito tema apolíneo-dionisíaco. Shakespeare é um metamorfosista e, portanto, mais próximo de Dioniso que de Apolo. Ele mostra *processos*, não objetos. Tudo está em fluxo — pensamento, linguagem, identidade, ação. Ele expande enormemente a vida interior de suas personas e as põe no imenso ritmo fatídico que é sua trama, uma força esmagadora que entra na peça vindo de fora da sociedade. A energia elemental de Shakespeare vem da própria natureza. Acho a seguinte observação, de G. Wilson Knight, a mais brilhante já feita sobre as peças de Shakespeare: “Em tal poesia, vemo-nos menos conscientes de uma superfície do que de um poder turbulento, um crescer e engrossar, que vem de profundezas além da definição verbal; e, à medida que as coisas progridem, de um acúmulo de poder, uma nona vaga de paixão, um aumento de ritmo e intensidade”.¹ O mar, natureza líquida dionisíaca, é a imagem básica nas peças de Shakespeare. É o movimento de onda dentro da fala de Shakespeare que paralisa a platéia, mesmo quando não entendemos uma palavra.

A linguagem medieval de Spenser é arcaica, voltada para trás. Invertendo mudanças contemporâneas na linguagem, ele pretende deter as estonteantes mudanças nas personas do Renascimento. Suas personalidades apolíneas são historicamente retrógradas. O épico é sempre um gênero nostálgico. Spenser, como Virgílio, volta-se para o épico num momento de súbita e anárquica multiplicação de personas sexuais. Veremos Blake reagir de modo idêntico à crise psicológica que é o romantismo. Multiplicidade de personas, experimentação aleatória de papéis, é sempre o mal em *The faerie queene*. O hermafroditismo positivo spenseriano jamais é fluido e improvisacional, como em Shakespeare, mas antes formalizado, congelado e emblemático, como na lança fálica de Britomart ou no “longo, branco e fino bastão” do ídolo de Ísis (v.vii.7). Shakespeare responde ao arcaísmo de Spenser com dinâmico futurismo. O século XVI transformou a língua inglesa naquela que conhecemos hoje. A gramática ainda estava indefinida. As pessoas compunham vocabulário e sintaxe ao falarem. Só no século XVIII iriam surgir as regras de uso do inglês. A linguagem shakespeariana é uma bizarra superlíngua, estranha e plástica, contorcendo-se, voltando-se, eternamente elusiva. É intraduzível, já que junta, suave ou asperamente, palavras de radical anglo-saxônico com importações normandas e greco-romanas, chutando-nos acima e abaixo por níveis retóricos com espirituosa brusquidão. Ninguém na vida real jamais falou como os personagens de Shakespeare. Sua linguagem não “faz sentido”, sobretudo nas grandes peças. Calculo que, por baixo, de um terço a metade de toda peça de Shakespeare permanecerá sempre sob uma nuvem de interpretação. Infelizmente, esse fato é obscurecido pela proliferação de notas de rodapé nos textos modernos, que dão a entender ao inti-

midado estudante que se ele soubesse o que os doutos sabem tudo ficaria claro como o dia. Toda vez que abro o *Hamlet*, fico desorientada por seu hostil virtuosismo, elusividade e impenetrabilidade. Shakespeare usa a linguagem para obscurecer. Ele nos mesmeriza desorientando-nos. Suspende os tradicionais pontos de referência da retórica, ainda bastante firmes em Marlowe, normalmente encarado como a principal influência sobre Shakespeare. As palavras de Shakespeare têm “aura”, que ele recebeu de Spenser, não de Marlowe. A imagística daimônica de Spenser transforma-se em Shakespeare em turbilhão e alucinação. A linguagem de Shakespeare paira no limiar mesmo do sonho. É moldada pelo irracional. Os personagens shakespeareanos são mais controlados do que controlam sua fala. São como as esculturas maneirísticas de Michelangelo, indóceis sob as aflições noturnas. A consciência em Shakespeare está encharcada de compulsão primitiva.

Linguagem e personas refletem-se umas às outras tanto em Spenser quanto em Shakespeare. A linguagem arcaizante de *The faerie queene* é análoga à unidade apolínea de suas personagens de armadura. Belpheobe e Britomart têm uma linha de pensamento, assim como uma de ação. Não são assediadas por fantasias ou estados de ânimo, pela torrente crescente da imaginação que se avoluma nos grandes personagens de Shakespeare. A consistência de identidade fria e distendida da divina Una de Spenser (“Aceite portanto meu simples eu”; I.viii.27) só aparece em Shakespeare em donzelas desamparadas como Ofélia, Cordeília e Desdêmona, que são destruídas por suas peças. Em *Antônio e Cleópatra*, Otávia, que se parece com Una, revela-se uma chata de galochas comparada com a loquaz e incendiária heroína de Shakespeare. A reticência e os sussurros femininos de Otávia insultam o gênero drama, que é só voz. Mas em *The faerie queene*, como vimos, reina o silêncio epifânico. Trunca-se ou abrevia-se a linguagem em nome da virtude. Em Spenser, a ação fala mais alto que as palavras. Significativamente, o decadente Caramanchão da Felicidade é cacófono, uma confusão de “pássaros, vozes, instrumentos, ventos, águas” (II.xii.70). Assemelha-se à descrição por Plutarco das rodopiantes metamorfoses naturais de Dioniso.

A maldade do proteísmo em *The faerie queene* explica o intrigante retrato feito por Spenser de Proteu como tirano cruel e estuprador.² Shakespeare, por outro lado, é o proteísmo personificado. Coleridge chama-o de “o único Proteu do fogo e do dilúvio”.³ A multiplicidade de personas, que aflige Hamlet mas engrandece Rosalinda e Cleópatra, é um princípio importante em suas peças. A voz é tão básica em Shakespeare que o vestuário e os planos de tempo podem ser radicalmente alterados, como o são em produções modernas, sem afetar os sentidos superiores do drama. Mas estrita autenticidade de vestuário é crucial para as personas iconísticas de Spenser. Vistam Belpheobe com trajes de tênis ou uma *chemise* Regência e tudo está perdido. A armadura apolínea não é o carrossel da moda. É dura e eterna. Em Spenser, como demonstrei, castidade é integridade de forma. Mas os personagens de Shakespeare estão incessantemente mudando de roupa, sobretudo nas comédias. Shakespeare toma o tema herdado da troca de identidade, da época de Menandro e Plauto, e transforma-o

numa meditação sobre o desempenho de papéis no Renascimento. É o primeiro a refletir sobre a natureza fluida das diferenças sexuais e da identidade modernas.

Por conseguinte, Shakespeare não tem paciência com *objets d'art*, ao contrário do pictorialista obsedado pelo olho, Spenser. Vemos isso já em *Vênus e Adonis*, em que a deusa de Shakespeare fala do macambúzio Adonis como “um quadro sem vida, fria e insensível pedra, / Ídolo bem pintado, imagem aborrecida e morta, / Estátua que satisfaz apenas ao olho” (211-13). Sempre que aparecem obras de arte em Shakespeare — Viola lamentando-se como a “Paciência num monumento”, Otávia “mais como uma estátua que como um ser que respira”, Hermíone como uma estátua trazida à vida — são quase sempre sintomas de algum lapso ou deficiência emocionais, do rude abandono do bem, em geral por homens culpados. A fria objetificação é elevada em Spenser, mas em Shakespeare é uma obstrução ao livre fluxo de energia psíquica. A reesculpida estuprada de Shakespeare, Lavínia, talvez seja a derradeira muda spenseriana. Shakespeare rejeita o hieratismo spenseriano. A *stasis* é um perigo no palco, onde reduz a propulsão da trama dramática. Toda referência desairosa às artes visuais em Shakespeare é uma censura dirigida a Spenser. A estética spenseriana é astutamente evocada em momentos curiosos, como na esplêndida descrição por Macbeth do rei assassinado, “a pele de prata rendilhada com o sangue dourado” (II.iii.112). Shakespeare põe o faiscante iconismo bizantino de Spenser na boca de um traidor. A essência de Shakespeare não é o *objet d'art*, mas a metáfora. As metáforas são a chave para o personagem, o centro imaginativo de toda fala. Elas transbordam de verso em verso, abundantes, floreadas, ilógicas. São o veículo da metamorfose dionisíaca de Shakespeare. As pululantes metáforas são os objetos da grande cadeia medieval do ser subitamente desempilhados e lançados em livre movimento vital. As metáforas de Shakespeare, como suas personas sexuais, tremulam numa caudalosa corrente de desenvolvimento e processo. Nada em Shakespeare permanece o mesmo por muito tempo.

Se Spenser é um pictorialista, Shakespeare é um alquimista. No tratamento que dá ao sexo e à personalidade, Shakespeare é um deslocador de formas e um mestre das transformações. Ele devolve à personificação dramática suas origens rituais no culto de Dioniso, no qual as máscaras eram mágicas. Shakespeare reconhece que a identidade ocidental, em sua longa linha pagã, é personificação. Kenneth Burke chama o papel no drama de “salvação pela mudança ou purificação da identidade (purificação no sentido moral ou químico)”.⁴ A sequência de decomposição química, reordenação de elementos, e composição de nova identidade é claro no *Rei Lear*, em que o protagonista é posto para ferver numa chameca sob a tempestade. A alquimia, que se originou no Egito hele-nístico, entrou na Idade Média por intermédio de textos árabes, e permaneceu influente por todo o Renascimento. Seu simbolismo esotérico era assunto de conhecimento erudito comum até o século XVII, quando a ciência apropriou-se de seus termos e técnicas. Há um debate sobre quanto do saber alquímico sobreviveu ao Renascimento e foi transmitido aos fundadores do romantismo. Seja como for, parece certo que Coleridge foi influenciado por comentários alemães.

A alquimia, como a astrologia, tem sido estigmatizada no que tem de pior, em vez de ser lembrada pelo que tem de melhor. Não era apenas uma corrida mercenária em busca de fórmulas para transformar chumbo em ouro. Era uma busca filosófica dos segredos criativos da natureza. À maneira pagã, mente e matéria estavam ligadas. Alquimia é naturismo pagão. Titus Burckhardt diz que a meta espiritual do alquimista era “a conquista da ‘prata interior’ ou do ‘ouro interior’ — em sua imutável pureza e luminosidade”.⁵ Jung fala da alquimia não só como “a mãe da química”, mas a “precursora de nossa moderna psicologia do inconsciente”.⁶ Jack Lindsay vê a alquimia prefigurando todos os “conceitos de desenvolvimento e evolução” científicos e antropológicos.⁷ O processo alquímico buscava transformar a *prima materia*, ou caos de substâncias mutáveis, na eterna e incorruptível “pedra filosofal”. Essa entidade perfeita era descrita como um andrógino, um *rebis* “coisa dupla”. Tanto a matriz primitiva quanto o produto acabado eram hermafroditicos, pois continham todos os quatro elementos básicos, terra, água, ar e fogo. O autocontido *magnum opus* do processo alquímico era simbolizado pelo uroboros, a serpente que se gera e se devora a si mesma. A síntese de contrários no “banho” aquático do *opus* era um *hierosgamos* ou uma *coniunctio* (“casamento sagrado” ou “união”), um “casamento químico” de masculino e feminino. Esse par aparecia como irmão e irmã em intercurso incestuoso. A terminologia do incesto está por toda parte na alquimia, revelando seu caráter pagão implícito. Os temas de incesto do romantismo podem conter essa história antiga.

Os alquimistas deram o nome de “Mercúrio” a um hermafrodita alegórico que constituía todo o processo ou parte dele. Mercúrio, o deus e o planeta, é mercúrio líquido, o elixir das transformações. Arthur Edward Waite diz: “*Mercúrio Universal* é o espírito animador difundido por todo o universo”.⁸ Mercúrio é o nome que dou a uma das mais fascinantes e inquietas personas sexuais ocidentais. Antes remontamos a idéia de “mercurial” ao hábil Hermes, de pés alados. Meu Mercúrio, concebido primeiro por Shakespeare, é o espírito andrógino da personificação, a corporificação viva da multiplicidade de personas. Mercúrio possui processos verbais, e portanto poder mental. O grande Mercúrio andrógino de Shakespeare é Rosalinda travestida, e depois dela a Cleópatra de vontade masculina. Sua principal característica é inteligência elétrica, deslumbrante, triunfante, eufórica, combinada como rápidas alterações de personas. Exemplos menores são a Mignon de Goethe, Emma de Jane Austen, e a Natasha de Tolstoi. Lady Caroline Lamb, a tempestuosa amante de Byron, será nosso exemplo da vida real do Mercúrio negativo ou aflito. Em seu aspecto mais teatral e manipulador, Katharine Hepburn como Tracy Lord em *Núpcias de escândalo*, e Vivien Leigh como Scarlett O’Hara em ...*E o vento levou*, são Mercúrios fascinantes. Acima de tudo, vem a sacudida Tia Mame de Patrick Dennis, pródiga praticante de múltiplas personas, cujo status de *cult* entre homossexuais masculinos é o inequívoco sinal de seu caráter transexual.

Shakespeare é o mais prolífico contribuinte individual para esse desfile de personas sexuais que é a arte ocidental. A mulher liberada, eu disse, é o símbolo do Renascimento inglês, como o menino bonito é do italiano. Em Shakespeare, a mulher liberada fala, irreprimivelmente. A espíritosidade, como sugere Burckhardt, é concomitante à nova "personalidade livre" do Renascimento.⁹ A espíritosidade ocidental, culminando em Oscar Wilde, é agressiva e competitiva. É uma linguagem aristocrática de manobra social e exibição sexual. Os ingleses e os franceses criaram em conjunto esse estilo duro, para o qual há poucos paralelos no Extremo Oriente, onde o humor refinado tende a ser brando e difuso. As armas e armaduras de *The faerie queene* transformam-se em espíritosidade nas amazonas renascentistas de Shakespeare. Rosalinda, a jovem heroína de *Como queiras* (1599-1600), é um dos personagens mais originais da literatura renascentista, englobando as mudanças psicológicas da época. A origem da peça é o romance em prosa de Thomas Lodge, *Rosalynde or Euphues' golden legacy* [Rosalynde, ou o legado de ouro de Euphues] (1599), que contém a maior parte da trama. Mas Shakespeare faz da história uma fantasia sobre a personalidade ocidental. Ele amplia e complica o personagem de Rosalinda, dando-lhe espírito, audácia e força masculina. Rosalinda é a resposta de Shakespeare à Belpheobe e à Britomart de Spenser, as quais ele coloca em movimento verbal e psicológico. Rosalinda é mais cinética do que iconística. Também ela é virgem. Na verdade, seu estimulante frescor depende dessa virgindade. Mas Shakespeare retira a virgindade amazonina de seu santo auto-isolamento e a põe em engajamento social. Rosalinda, ao contrário das brisas Belpheobe e Britomart, se diverte. Habita um espaço secular recém-recuperado.

Em sua aventura travestida, Rosalinda parece assemelhar-se à Viola da *Décima segunda noite*, de Shakespeare, mas em termos de temperamento as duas mulheres são em tudo diferentes. Em sua autoridade sobre os outros personagens, Rosalinda ultrapassa todas as heroínas cômicas de Shakespeare. As encenações de *Como queiras* raramente mostram isso. A intrépida Rosalinda é geralmente reduzida a Viola, e os dois papéis são prejudicados por um sentimentalismo pastoral de acampamento de verão. Todo o sentido de Rosalinda é lirismo de personalidade *sem* sentimentalismo. Esses papéis, escritos para jovens atores homens, têm ambigüidades de tom que as atrizes modernas suprimem. A andrógina Rosalinda é embelezada e desmasculinizada. A Pórcia de Shakespeare é momentaneamente travestida em *O mercador de Veneza*, em que usa uma toga de advogado durante um ato. Mas Pórcia não é uma persona sexual completa; quer dizer, os outros personagens da peça não reagem a ele/ela eroticamente. Rosalinda e Viola são instigadoras sexuais, causa de enfiadinhos equívocos românticos. Em muitas das histórias nas quais Shakespeare podia se basear, uma mulher disfarçada inspira o amor infeliz de outra mulher. A maioria dessas histórias era italiana, influenciadas por modelos clássicos, como a Ífis de Ovídio. As histórias italianas, como suas análogas em prosa inglesas, imitam a cômica maneira ovidiana de insinuação sexual. *Como queiras* e *Décima segunda noite* afastam-se dessas fontes evitando a intriga de alcova. Shakespeare está interessado em psicologia, não em pornografia.

Tanto Rosalinda quanto Viola adotam trajes masculinos em situações de crise, mas a situação de Viola é mais triste. É órfã e sobrevivente de um naufrágio. Rosalinda, por sua vez, banida pelo tio usurpador, elege uma persona masculina por capricho e aventura. As duas heroínas escolhem alter egos sexualmente ambíguos. Viola é Cesário, um eunuco, e Rosalinda, Ganimedes (como em Lodge), o menino bonito raptado por Zeus. Rosalinda é mais impetuosa que Viola desde o começo, armando-se de fanfarrônicos chuços e cimitarras. Viola, com seu frágil florete cortesão, mostra-se na melhor das hipóteses um menino efeminado e delicado. É tímida e aterroriza-se com facilidade. Rosalinda adora uma encrenca, e até mesmo as cria, como em sua maliciosa intromissão no namoro de Sívio e Febe. Quando Olívia se apaixona por ela, Viola sente compaixão por essa vítima de sua ilusão sexual. Mas Rosalinda é incapaz de compaixão quando não está em causa seu interesse direto. Sabe ser dura, desdenhosa. A ausência de ternura feminina convencional em Rosalinda faz parte de seu elevado poder como uma persona sexual. Há nela intimidação, não captada pelas montagens modernas. Ao contrário de Viola, Rosalinda age e conspira, e ri das conseqüências.

A solução da trama da *Décima segunda noite* depende do artifício mecânico dos gêmeos. Viola entrega seu incômodo papel masculino a um conveniente irmão, que sem se queixar toma seu lugar no afeto de Olívia. *Como queiras*, no entanto, centra-se na mais ambígua Rosalinda, que inclui os dois gêmeos em sua própria natureza. Viola é melancólica, recolhida, mas Rosalinda é exuberante e egoísta, com um fogoso instinto para ocupar o centro do palco. A diferença fica mais clara no final da peça. Viola mergulha num longo silêncio, guardando para si a alegria do reencontro. Sua decorosa auto-anulação é o oposto do senhorial predomínio de Rosalinda no final de *Como queiras*. Dominando sua peça melhor que o pai dominou o próprio reino, Rosalinda afirma sua inata autoridade aristocrática.

Shakespeare envolve suas heroínas bissexuadas em círculos ondulantes de ambigüidade. A paixão de Olívia por Viola/Cesário é tão suspeita quanto a da Malecasta de Spenser por Britomart, pois a Viola disfarçada parece a todos feminina na voz e na aparência. A *Décima segunda noite* começa com o duque Orsino saboreando sua submissão sexual à indiferente Olívia, a quem descreve com velhas metáforas petrarquianas de frieza e crueldade. Como o narcisístico Orsino tem uma masculinidade meio dúbia, o ardor de Viola por ele é problemático. Tanto na *Décima segunda noite* quanto em *Como queiras*, as heroínas travestidas apaixonam-se por homens muito inferiores a elas. Até a feminina Viola tem suas esquisitices sexuais. L. G. Salinger diz de Viola, e de suas precursoras nas obras romanas e italianas originais, que ela é “a única a apaixonar-se *depois* de assumir o disfarce”.¹⁰ Assim, Viola se apaixona não como mulher, mas como andrógino. O fato de perceber e apreciar a condição meio feminina de Orsino é sugerido numa confissão de amor disfarçada em que ela o vê por breve instante como mulher (II.iv.23-28). Transmitindo as demonstrações de afeto sadoomasoquistas de Orsino à arrogante Olívia, Viola é um andrógino levando uma

mensagem hermafrodítica de um andrógino a outro. Viola leva a Olívia a masculinidade residual de Orsino irradiando uma promessa de amor que parece vir da própria Viola. Assim, a missão oficial de Viola a masculiniza mais ainda. Richard Bernheimer fala da personalidade como um veículo de representação para diplomatas e advogados: no “fascínio de sua presença”, o representante pode eclipsar o representado.¹¹ A cativante Viola é uma fusão de representações. Ela representa Orsino, mas também, como Cesário, representa um homem. A *Décima segunda noite* relativiza diferenças sexuais e identidade, com essa sucessão de representações semelhantes a máscaras. Os personagens principais tornam-se ecos andróginos uns dos outros.

Como sua contraparte na *Décima segunda noite*, o principal papel masculino de *Como queiras* apresenta sérias deficiências dramáticas. Orlando, por quem Rosalinda se apaixona instantaneamente, parece um adolescente, quase imberbe. Shakespeare minimiza suas proezas atléticas fazendo-o objeto de constantes piadas. O meio retardado Orlando é um expoente inexpressivo de seu sexo, numa peça dominada por uma heroína vigorosa. Bertrand Evans chama-o de “apenas um robusto pateta”.¹² Como Orsino, Orlando é mais manipulado que manipulador. Talvez haja um elemento homoerótico em seu pronto consentimento ao jogo transexual de Rosalinda/Ganimedes. Em *Como queiras*, Shakespeare reduz o prestígio da autoridade masculina no Renascimento a fim de maximizar o poder principesco de sua heroína. Rosalinda é intelectual e emocionalmente superior, atraindo todos os personagens para sua órbita sexual. Há uma sugestão de lesbianismo na paixão de Febe pela disfarçada Rosalinda, cuja beleza ela contempla e saboreia (III.v.113-23). Rosalinda como rapaz é, nas palavras de Oliver, “bela, de feminino favor” (IV.iii.86-87). Sua masculinidade é fascinantemente meio feminina.

A ligação de infância de Rosalinda e Célia é também homoerótica. Shakespeare alinha emocionalmente as jovens desde o primeiro momento em que Rosalinda é citada, e antes mesmo de aparecer. “Jamais duas damas se amaram como elas”; têm sido “unidas e inseparáveis”, chegando até a dormir juntas (I.i.109, iii.71-74). Essa amizade amorosamente exclusiva funciona no primeiro ato como um equilíbrio estrutural para os casamentos adultos do último ato, que termina numa visão do deus matrimonial. Num ensaio sobre o uso de *you* e *thou* (“tu” e “vós”) em *Como queiras*, Angus McIntosh observa que *you* muitas vezes traz um “sobretom de repugnância e aborrecimento”. Depois de encontrarem Orlando na floresta de Arden, Célia, com “uma ponta de amuo”, começa a tratar Rosalinda por “tu”, indicando “a intrusão de Orlando no aconchego do relacionamento até agora tranqüilo das duas”.¹³ Encontro indícios de ciúmes de Célia já no primeiro ato, quando Rosalinda se reclina para cumprimentar Orlando e Célia diz secamente: “Vais sair, prima?” (I.ii.245). Numa floresta, Rosalinda tenta fazer Célia bancar o sacerdote e casá-la com o enganado Orlando. “Não consigo dizer as palavras”, responde Célia (IV.ii.245). Tem de ser instigada três vezes para fazer-se entregar a noiva. Que Shakespeare pretendia esse subtexto de tensão sexual, parece estar provado pelo fato de que,

em sua fonte, Lodge, é o personagem de Célia que inventa e propõe alegremente a falsa cerimônia de casamento.

Devido ao prestígio pré-moderno da virgindade, a união de Rosalinda e Célia é sem dúvida emocional, e não francamente sexual. A intimidade delas é aquela matriz feminina que encontrei na ligação de Britomart com sua ama. Em *Como queiras*, a matriz é um estágio anterior de narcisismo básico, do qual emergem os compromissos heterossexuais adultos do final. No meio da peça, Rosalinda exclama: "Mas que falamos nós de pais, quando existe um homem como Orlando?" (III.iv.35-36). As alianças de família e de infância devem ceder frente ao novo mundo do casamento. Esse é um movimento característico do Renascimento inglês: a exogamia reforça a estrutura social. Rosalinda sofre um processo de crescente diferenciação sexual. Separa-se de Célia por mitose psíquica. A amizade delas é um tudo por tudo de gênero, um consolo por aquela ausência de mãe que Shakespeare impõe às suas donzelas, deixando-as indefesas em *Hamlet* e *Otelo*. No final de *Como queiras*, Rosalinda e Célia sacrificam seu relacionamento para assumir papéis sexuais fixos no casamento. Faz-se uma escolha, não necessariamente inevitável. Hugh Richmond foi, pelo que sei, o primeiro crítico a admitir livremente a "capacidade de bissexualidade" de Rosalinda.¹⁴ Ao contrário de Viola, ela está num ponto limítrofe. Podia seguir para qualquer um dos lados. Um dos temas não observados de *Como queiras* é a atração de Rosalinda por seu extremo masculino marginal, e a superação disso para entrar na ordem social maior. Ela é visivelmente namoradeira em sua brincadeira com Febe. Rosalinda, como Ganimedes, finge ser um libertino sedutor e, adotando essa persona sexual, na verdade se torna um. Uma soberba linguagem de arrogante autoridade flui dela de repente (III.v.35ss.). Ela é só sexo e poder. É uma complexa reação psicológica a uma oportunidade erótica, que ela pode ou não reconhecer conscientemente. Na cena, em Spenser, em que Britomart namora a desmaiada Amoret, suas ações são dissociadas dos pensamentos, que se dirigem a seu futuro marido. Assim, Spenser e Shakespeare prefiguram a moderna teoria do inconsciente, que Freud disse ter sido inventada pelos poetas românticos. Britomart e Rosalinda entram num involuntário reino de namoro lésbico. O disfarce masculino desperta impulsos incontrolláveis do lado socialmente reprimido da natureza sexual delas.

Existem coordenadas fixas para masculinidade e feminilidade nas comédias de travesti de Shakespeare? Os comentários sobre diferenças sexuais podem ser presunçosos, como nas pontificações de Orsino. As máximas de Rosalinda sobre os sexos são em geral satíricas. Nessas peças, o hábito faz o monge. Fixando a persona sexual, a roupa transforma o pensamento, o comportamento e a definição sexual. A única distinção entre homem e mulher parece ser a capacidade de combate. O gêmeo de Viola, Sebastian, é esquentado e vive esbofetando as pessoas. Assim, Shakespeare dá aos homens um gênio físico que precisa se expressar. Além disso, Shakespeare parece encarar a masculinidade e a feminilidade como máscaras que se põem e se tiram. Faz notavelmente poucas alusões à anatomia sexual aqui: nas duas peças, encontro uma única observação explí-

cita, e dois ou três trocadilhos. Viola, correndo de um duelo, exclama: “Uma coisinha pequena me faria dizer a eles quanto me falta para ser um homem” (III.iv.313). Homem sem a “coisinha pequena” é igual a mulher. A decisão de Rosalinda de “vestir-me em todos os pontos como um homem” sugere a óbvia explicação de que um artigo masculino não está, em geral, à disposição da intendência do exército (I.iii.114). Um palhaço parodia o verso de amor de Orlando: “Aquele que a mais doce rosa encontrar/ Deve encontrar o espinho do amor, e Rosalinda” (III.ii.111-12). Para consumir seu amor por Rosalinda, o aparvalhado Orlando tem de recobrar sua autonomia varonil. Como Artegall vestido de mulher, deve empertigar-se e assumir o comando. Segundo, Rosalinda como rosa é ao mesmo tempo flor e espinho. Disfarçada de homem armado, tem duplos atributos sexuais, o fálico “espinho do amor” e também a feminina “rosa”. Numa das fontes da *Décima segunda noite*, *Of Apollonius and Silla* [De Apollonius e Silla], de Barnabe Rich, Sílvio, precursor de Viola, revela seu sexo no fim, “baixando as roupas até a barriga” e mostrando os “seios e belos mamilos”. Um momento de suspense na leitura de *boudoir*, impróprio para o palco! O tratamento da ambigüidade sexual por Shakespeare é admiravelmente casto.

Os personagens de Shakespeare muitas vezes não percebem o sexo certo de seus colegas ou nem mesmo reconhecem seus amantes no palco. O *motif* dos gêmeos confundidos um com outro vem de Plauto e Terêncio, que o tirou da Nova Comédia grega. Mas no teatro clássico, os gêmeos são do mesmo sexo. O Renascimento, com sua atração pelos andróginos, alterou o tema para gêmeos de sexos diferentes. Como se acionado pelo *zeitgeist*, Shakespeare conseguiu fazer gêmeos menino e menina. O uso de garotos atores virtuosos em todos os papéis femininos condicionou os espectadores do teatro elisabetano a uma suspensão de descrença sexual. As ambigüidades textuais das comédias de travestis eram acentuadas pela presença de garotos nos papéis principais. O epílogo de *Como queiras*, que alguns acham que não é de Shakespeare, exige o reconhecimento pela platéia do transexualismo teatral. O ator que faz Rosalinda adianta-se em trajes femininos e fala ao público: “Se eu fosse mulher, beijaria tantos barbudos entre vocês quantos me agradassem”. Um toque de coqueteria homossexual masculina. No fim da apresentação, os personificadores femininos modernos saem igualmente da estrutura dramática e revelam seu sexo arrancando a peruca e o sutiã, ou aparecendo de *smoking*. A representação por homens de papéis femininos no teatro elisabetano era inerentemente mais homoerótica que o mesmo costume na Grécia ou no Japão. Os atores gregos usavam máscaras de madeira; o teatro kabuki japonês emprega pesada maquilagem esquemática. Os atores gregos e japoneses podiam ser de qualquer idade. Mas o teatro elisabetano usava garotos imberbes, provavelmente com perucas e um pouco de maquilagem. Mas não havia máscaras. O rapaz tinha de ter um rosto bastante feminino para passar por mulher. O erótico sabor picante sem dúvida devia levar à formação de claques de fãs, como os que perseguiam os *castrati* da ópera italiana.

Falei antes da beleza andrógina dos garotos adolescentes e da pureza religiosa de suas vozes no canto. O anjo-menino que habita a Rosalinda do palco

acrescentava seu hermafroditismo a um papel já sexualmente complexo. *Como queiras e Décima segunda noite*, interpretadas por garotos, seriam espetáculos brilhantes sobre o mistério da definição sexual. A qualidade do espetáculo é evidente no último ato da *Décima segunda noite*, no qual os gêmeos prolongam a tradicional cena de reconhecimento do sexo por um tempo hipnótico, uma técnica de câmera lenta cinematográfica que encontrei no *Rapto de Lucrecia*, de Shakespeare. O National Theatre de Londres tentou uma montagem inteiramente masculina da *Décima segunda noite* em 1967, com o figurino da moda dos anos 60. O diretor buscava “uma atmosfera de pureza espiritual”.¹⁵ O episódio em que Rosalinda, como Ganimedes, induz Orlando a fingir cortejá-la lucraria especialmente com esse tratamento idealizante, pois é uma deslumbrante série de personificações: vemos um rapaz fazendo uma moça fazendo um rapaz fazendo uma moça. Um crítico disse que essa montagem era “tão simples, estilizada e, na verdade, tão fria como uma peça nô”. Contudo, os atores eram adultos jovens, não meninos. Roger Baker afirma que meninos fazendo Rosalinda e Viola seriam “realmente deprimentes”: “Os meninos sabem atuar com gravidade e graça naturais”.¹⁶ Vimos que meninos travestidos abriam a sagrada procissão da Oscoforia dionisíaca. A presença deles, sem máscaras, no palco elisabetano reproduzia o ritualismo e cultismo arcaicos do teatro primitivo.

Como a poesia de Michelangelo, os sonetos de Shakespeare dirigem-se a dois objetos de amor, uma mulher intrigantemente poderosa e um menino bonito. O menino bonito não identificado tinha evidentemente uma aparência muitíssimo andrógina. Shakespeare chama-o de “anjo”, “doce menino” “belo e amável rapaz” (114, 108, 54). Mais gritante é o soneto 20, no qual Shakespeare chama o jovem de seu “senhor senhora”, e diz que ele tem “um rosto de mulher” e “um gentil coração de mulher”. Pretendendo que ele fosse uma mulher, a natureza “cochilou” e acrescentou-lhe por engano um pênis. É como o Prometeu bêbedo de Fedro recebendo órgãos genitais humanos errados. O soneto 20 antecipa a teoria hormonal moderna, em que um feto com órgãos genitais masculinos pode reter uma química cerebral feminina, produzindo uma íntima convicção de feminidade e um anseio de mudança de sexo. O jovem do soneto 20 é um hermafrodita, facial e emocionalmente feminino, mas com a superfluidade sexual de um pênis — do qual Shakespeare explicitamente se abstém. Desconfio de que Shakespeare, como Michelangelo, era um idealista homossexual grego, que não buscava necessariamente relações físicas com homens. G. Wilson Knight diz que os sonetos de Shakespeare expressam “o reconhecimento nesse menino adorado de uma força-com-graça bissexual”, e identifica essa opinião com a de Platão, chamando-a de “seráfica intuição”. Knight escreve brilhantemente sobre o idealismo erótico, que transforma energia bissexual em visão estética, “uma consciência inundada”: “Deve-se ter um máximo de ardor com um mínimo de realização possível, para que o desejo seja imposto ao olho e a mente crie”.¹⁷

O lugar do menino bonito é nos sonetos, e lá ele deve permanecer. Não pode entrar nas peças. Rosalinda é o menino bonito reimaginado em termos

sociais. As referências a homossexualismo são raras nas peças de Shakespeare. Pode haver sobretons homossexuais no comportamento de Iago em *Otelo* e de Leonte em *O conto do inverno*, ou na dedicação de Antônio a Sebastian na *Décima segunda noite*, e de Pátroclo a Aquiles em *Tróilo e Cressida*. Mas Shakespeare nunca se demora no homossexualismo nem constrói uma peça ou grande personagem em torno dele, como seu contemporâneo Marlowe, que abre *Dido, queen of Carthage* [Dido, rainha de Cartago] com o amante homem do rei lendo um bilhete apaixonado na rua. Essa peça termina com a execução anal do rei homossexual com um aticador em brasa.

Eu vejo em Shakespeare uma segregação por gênero, que desvia o homossexualismo para o lírico e o mantém fora do drama. Falei do menino bonito inventado pelos gregos como um andrógino apolíneo, calado e solipsista. É um *objet d'art*, trazido à vida pelo olho reverente do admirador. O silêncio é uma ameaça ao drama, que viceja pela voz. Northrop Frye fala do “mundo fechado em si mesmo do jovem bonito improdutivo e narcisista dos sonetos de Shakespeare, ‘um líquido prisioneiro contido em paredes de vidro’”.¹⁸ Frye usa uma imagem de alquimia do soneto 5, no qual flores de verão são destiladas num alambique de perfume, como amor e beleza transformados em arte. O menino bonito dos sonetos é associal, absorvido em si mesmo. Shakespeare exorta-o a casar-se e gerar herdeiros, para que não pereça sua linhagem patrícia (sonetos 1-17). Ironicamente, para mim, se o jovem entrasse no compromisso social do casamento, perderia imediatamente sua fascinante beleza narcisística, que é produzida pelo seu distanciamento do tempo e da comunidade. Acentuei que o modo apolíneo é duro, absolutista e separatista. Os seres apolíneos são incapazes de participação dionisíaca: não podem “tomar parte”, já que o apolinismo é friamente unitário, indivisível. A Rosalinda travesti herda a obrigação do casamento do belo jovem, cuja recusa de integração social o confina aos sonetos. Um menino bonito nas peças pareceria raso e pequeno. No drama de Shakespeare, o único Ganimedes é uma mulher. Em Rosalinda, o menino bonito faz a escolha mais por outros do que para si.

As reflexões de Shakespeare sobre personas andróginas foram inspiradas pela fermentação renascentista de papéis sexuais, que atingiu a Inglaterra mais tarde que a Itália. A distância entre essas fases nacionais do Renascimento é ilustrada pelo fato de que Shakespeare e Marlowe nasceram no mesmo ano em que Michelangelo morreu, com a idade de 89 anos. Os pregadores puritanos do período elisabetano e jacobita investiram contra os homens efeminados e as mulheres masculinas em roupas de homem. Assim, as comédias de travestis de Shakespeare abordam uma questão pública e assumem uma posição liberal a respeito. Ao contrário de Botticelli, que permitiu que Savonarola destruísse seu estilo, Shakespeare jamais cedeu à pressão puritana. Na verdade, há uma virada para a decadência, e não o contrário, em suas peças jacobitas. Shakespeare continuou acreditando em personas sexuais como um modo de autodefinição. Esse tema é tratado de diferentes formas em seus dois principais gêneros. Seus sonetos circulavam em manuscrito entre uma aristocrática *coterie* de exclusividade apolí-

nea. Mas as peças destinavam-se a classes sociais diversas do Globe Theatre, o democrático "Muito" que Plutarco identifica com Dioniso. Daí as metamorfoses psíquicas dos andróginos de Shakespeare estarem em analogia com o ruidoso pluralismo de sua platéia.

O fato de que garotos atores faziam moças é coerente com a afirmação de *Como queiras*, de que garotos e mulheres são emocionalmente idênticos. Rosalinda, como Ganimedes, afirma que curou um homem de amor fingindo ser sua amada: "Naquele tempo eu, sendo apenas um jovem aluado, chorava, era efeminado, mutável, ansiava e gostava, orgulhoso, fantástico, arremedador, raso, inconstante, cheio de lágrimas, cheio de sorrisos; para cada paixão uma coisa, e para nenhuma paixão realmente qualquer coisa, já que garotos e mulheres são em sua maior parte rebanho desse tipo" (III.ii.400-6). Há insinuações aqui e ali dos encantadores vexames da pederastia. O Mercúrio de Virgílio diz: "A mulher é eternamente variável e mutável" (*Eneida* IV.596-70). O duque de Verdi concorda: "*La donna è mobile*". A mulher é móvel, mutável, instável. Os meninos são aluados, como diz Rosalinda, porque sua mercurial inconstância mental se assemelha às sempre mutantes fases da lua feminina, que governa a vida das mulheres. Shakespeare fala de adolescentes, mais uma prova de que Van den Berg está errado ao dizer que a adolescência nunca foi notada, e portanto não existia, antes do Iluminismo. A fala de Rosalinda é um catálogo de rápidas mudanças de persona, esse estonteante livre movimento entre estados de espírito que identifico com o Hermes/Mercúrio, amante de uma brincadeira mas enganador. Serão os garotos e as mulheres voláteis por alquimia hormonal? Alguns artistas e escritores homens têm a sensibilidade nervosa e os trêmulos dedos delicados das mulheres. A sensibilidade começa no corpo, que a mente e a vocação acompanham.

Shakespeare em outra parte amplia seu modelo de volatilidade andrógina e inclui homens especiais ou em situações especiais. "O lunático, o amante e o poeta/ Têm imaginação compacta": os artistas e os amantes são como os lunáticos, literalmente homens da lua (*Sonho de uma noite de verão* v.i.7-8). Amar "é ser todo feito de fantasia". O verdadeiro amante é "instável e inconstante em todos os movimentos", salvo a imagem da amada. O amante deve usar "tafetá cambiante", pois sua mente é "uma verdadeira opala" (*Como queiras* v.ii.93; *Décima segunda noite* II.iv.17-20). O amor desmaterializa a masculinidade. Tudo tremula, ondula, liquefaz-se. Arte e amor dissolvem o hábito e a forma sociais, uma fluidez dionisíaca. Os palhaços de Shakespeare também habitam um mundo *declassé* de liberdade andrógina. O idiota ou bobo da corte medieval tem livre acesso ao comentário satírico e às múltiplas personas. Em *Rei Lear*, Shakespeare dá ao bobo assexuado máximas zen de verdade última, rumo às quais o pomposo rei abre seu doloroso caminho. Em *Romeu e Julieta*, o papel do bobo é feito pelo malfadado Mercúcio, que tem esse nome devido ao seu rebelde temperamento mercurial. Sua fala é uma louca cascata de imagens, metáforas, trocadilhos. Mulher, garoto, lunático, amante, poeta, bobo: Shakespeare os une emocional e psicologicamente. Eles partilham a mesma ra-

pidez e variabilidade. Estão em fluxo psíquico lunar, que se torna instabilidade maníaco-depressiva no frenético Mercúcio. Como poeta, Shakespeare pertence a essa fraternidade invisível de sexo misto. Interiormente, também ele é um andrógino mercurial. O soneto 29 mapeia uma de suas arrasadoras mudanças de humor — baixo, mais baixo, depois para cima e para longe com a cotovia do amanhecer.

Rosalinda, o Mercúrio alquímico, simboliza o cômico domínio das múltiplas personas. Viola e Rosalinda disciplinam seus sentimentos, enquanto os personagens menores estão cheios de excessos e satisfação dos próprios apetites. As duas mulheres mantêm pacientemente seu disfarce masculino em situações que berram por revelação. Diferem, no entanto, no que falam. Viola é discreta e solícita, Rosalinda agressiva, travessa, brincalhona, gozadora. Passando por suas intermináveis personas com mística facilidade, Rosalinda parece consciente da ficção da personalidade. Teatraliza sua vida interior. Fica mentalmente fora de seu papel e de todos os papéis. O tom característico de Rosalinda é a sátira meio malandra a si mesma: “Façam portas para o espírito de uma mulher, que ele sairá pelos batentes; fechem isso, e ele sairá pelo buraco da fechadura; tapem isso, e ele sairá voando com a fumaça pela chaminé” (IV.i.154-57). Seu próprio espírito ousado é essa corrente de vento na casa fechada da feminidade renascentista. Rosalinda transforma bosques em fumaça, uma emanção espiritualística de sua inquieta motilidade de pensamento. Sua atuação como travesti é *high camp** — um termo homossexual útil, embora *passé*. A essência do *camp* são os modos, não o cenário. Rosalinda encaixa-se na definição de *camp* de Christopher Isherwood: goza uma coisa que leva a sério, seu amor por Orlando. Seu momento supremo de *high camp* é a cena do namoro, em que ela finge ser o que realmente é — Rosalinda.

O Mercúrio andrógino tem a inquieta ousadia e espontaneidade da juventude. Apesar de nosso forte preconceito moderno, se Rosalinda mantivesse seu disfarce masculino, pararia de crescer como personagem. As peças de Shakespeare, como eu já disse, valorizam o desenvolvimento e o processo, a transformação dionisíaca. Rosalinda transforma-se indo para a floresta, mas estagnaria se lá ficasse. Sua valente personalidade de amazona seria diminuída e banalizada. Tornar-se-ia outro andrógino mercurial de Shakespeare, o celeste espírito saltitante de Ariel, que é só mudança de forma e velocidade, transformando-se em Hárpia e ninfa marinha. Ariel, o esperto Till Eulenspiegel e o Peter Pan de J. M. Barrie (um menino interpretado por uma atriz) demonstram os efeitos feminizantes da mutabilidade psíquica nos homens. Isso inverte o princípio que descobri em Michelangelo, onde a monumentalidade masculiniza as mulheres. Rosalinda deve pôr um fim ao seu próteanismo e tornar a juntar-se à ordem social do Renascimento. As montagens modernas ignoram completamente o se-

(*) Segundo Eric Partridge, em seu *Concise dictionary of slang and unconventional english*, o termo *camp* refere-se ao homossexual masculino. Seus gestos e falas extravagantes, quando usados conscientemente, são *high camp*; usados inconscientemente, *low camp*. (N. T.)

vero padrão de renúncia ritualística em *Como queiras*. Rosalinda não é Peter Pan, nem a inquieta e fumadora de charutos Sally Seton de Virginia Woolf. Rosalinda não é nunca uma louca varrida ou impertinente. Por trás de suas brincadeiras com a linguagem e as personas há uma pressão de vontade magisterial. A multiplicidade de estados de ânimo tende para a anarquia. A sabedoria renascentista de Shakespeare subordina essa multiplicidade à estrutura social, contendo suas exuberantes energias no casamento. No Renascimento como agora, a peça deve fazer parte de uma dialética de trabalho, senão vira decadente.

No clímax de *Como queiras*, Rosalinda constrói uma cerimônia de adeus a seu ego andrógino. É seu momento de máxima espiritualidade ou inteligência criativa. Os enredos românticos da peça estão em total confusão. Rosalinda proclama que, por “magia”, vai proporcionar a cada pessoa o que o coração delas deseja. A revelação de sua identidade e de seu sexo é a chave: *Como queiras* termina numa experiência alquimística em que Rosalinda, como o hermafrodítico Mercúrio, transmuta os personagens e destinos da peça, incluindo os seus. A *magnus opus* começa com um canto, um sortilégio ou litania de erótica fixação e frustração. As linhas vão rodando e rodando em magia circular, anéis do alquímico uroboros (v.ii.82-118, iv.116-24). A peça propõe um enigma, tão emaranhado quanto um nó górdio. A personalidade de Rosalinda, auto-exibida, resolve essas consternadoras complexidades. Quando ela surge sem disfarce, é a conclusão surpresa de um elegante silogismo sexual. Sua epifania xamanística reordena o caos erótico da peça. Essa esfinge responde ao seu próprio enigma. A resposta de Édipo, “Homem”, volta a funcionar, pois Rosalinda é o *anthropos*, ou o homem aperfeiçoado da alquimia.

A sexualidade híbrida e as perpétuas transformações de Rosalinda são o mercúrio do Mercúrio alquímico, que tinha as cores de arco-íris da cauda do pavão. Jung diz que Mercúrio como metal simboliza o “intelecto fluido, ou seja, móvel”. Mercúrio, como Rosalinda, é “ao mesmo tempo material e espiritual”.¹⁹ A espiritualidade de Rosalinda é sua pureza, propósito e fidelidade romântica; sua materialidade é seu realismo e mordente pragmatismo. Um tratado de alquimia, de princípios do século XVII, se chama *Atalanta fugiens* [Atalanta em fuga]. Faz da rápida caçadora uma metáfora para “a força do volátil Mercúrio”.²⁰ *Como queiras* compara Rosalinda a Atalanta e identifica espiritualidade com rapidez: “Todos os pensamentos [...] são alados” (III.ii.147; IV.i.135; III.ii.273-74). Em sua reserva emocional e agilidade verbal, Rosalinda é uma *Atalanta fugiens*. A Pedra Filosofal ou *rebis* hermafrodita da alquimia muitas vezes tem asas, o que Jung interpreta como “potencialidade de intuição ou espiritual [alada]”.²¹ Tanto masculina como feminina, Rosalinda é um Mercúrio de rápida e soberana inteligência. Rapidez como transcendência hermafrodita: vemos isso na amazona Camila de Virgílio e no efêbico Mercúrio de Giambologna em fuga extática.

Rosalinda é o catalisador de *Como queiras*, o elixir mágico que transmuta metais baixos em metal nobre. O editor de *Atalanta fugiens* observa: “Mercúrio é o mercúrio em que os metais têm de ser dissolvidos, reduzidos à matéria

básica, para poderem tornar-se ouro".²² O *rebis*, já observamos, é muitas vezes apresentado como irmão e irmã incestuosos. Shakespeare altera, na floresta, os papéis da Rosalynde e Aliena (Célia) de Lodge, de pajem e senhora para irmão e irmã, como para facilitar uma analogia alquímica. Essa mudança não exclui o erotismo, em vista da coloração lésbica na amizade de Rosalinda e Célia. Como primas carnavais, também elas arriscam incesto. As transações básicas empreendidas pelo Mercúrio de Shakespeare são o namoro Sílvia-Febe (que vira triângulo) e a mistificação do amante abandonado Orlando. Essas experiências alquímicas, na fechada retorta de vidro da peça, deram certo. Como Nero, Rosalinda faz experiências com pessoas e lugares. Mas a magia dela é mais branca que negra, conduzindo a amor e casamento, e não a devassidão e morte. A Rosalynde de Lodge afirma ter um amigo "com profunda experiência em necromancia e magia", mas a Rosalinda de Shakespeare arroga-se ousadamente esses poderes ocultos a si mesma. Rosalinda é ao mesmo tempo produtora e estrela do final. Seu momento de maior hierarquia autoritária é, paradoxalmente, aquele em que ela põe de lado, como num ritual, o seu hermafroditismo, para assumir a persona socializada de esposa obediente de Orlando. Sua fala encantatória em trajes femininos devolve normalidade heterossexual à peça. Nessa fala, ela nomeia e purifica seus grandes relacionamentos sociais, e depois os reifica. Uma nova estrutura social está sendo construída, com seu pai reinvestido da autoridade ducal. "Ducdame, ducdame, ducdame", canta Jaques na floresta, uma palavra sem sentido que confunde os estudiosos (II.v.49). Eu digo: o duque é uma dama. Rosalinda, como o tio, usurpou a virilidade do pai. Agora entrega o que não é seu para recuperar seu próprio sexo.

A magia de Rosalinda é real, pois ela invoca Hymen, o espírito do casamento que entra com ela na última cena. Hymen é uma destacada figura nas máscaras da corte, mas está conspicuamente deslocado numa peça de Shakespeare. É um estorvo para os comentaristas modernos da peça, que o ignoram sempre que possível. Por que essa invasão alegórica no naturalístico *Como queiras*? Primeiro que tudo, Hymen significa o casamento em massa que encerra a comédia shakespeareana. É a reconciliação e a harmonia social, imbricando as classes e trazendo os personagens banidos de volta à cidade redimida. Mas Hymen é também um subproduto da psicoalquimia da peça. A operação alquímica tinha duas partes: destilação e sublimação. Hymen, tradicionalmente descrito como um belo jovem, é um sublimato sexual. É a emanção ou duplo da própria Rosalinda. É o espectro da masculinidade dela, exorcizado mas demorando-se para presidir a saída de Arden. A técnica de Shakespeare, aqui, é de plenitude alegórica, termo que inventei para a *Virgem e santa Ana*, de Da Vinci. A curiosa duplicação de Hymen como Rosalinda é como a desajeitada superposição de duas figuras femininas por Da Vinci. As personas sexuais inundam o olho. Os personagens de *Como queiras* ficam espantados. Hymen é a projeção da imagem mental coletiva da Rosalinda travestida, agora só uma lembrança. É uma destilação visível da experiência transexual dela. Em suas conspirações românti-

cas, Rosalinda personificou Hymen, e logo invocou a sua presença. Como o Mercúrio, que supera a dualidade sexual e aperfeiçoa materiais baixos, ela possui o magnético poder da concórdia, assegurando a integridade da ordem social renascentista.

Rosalinda é, para tomar de empréstimo uma frase de Paracelso, “um ígneo e perfeito Mercúrio extraído pela Natureza e a Arte”.²³ Ela reinterpreta a amazona clássica, realizando proezas intelectuais. Rosalinda é a versão shakespeareana dos fascinantes andróginos de Spenser. A faiscante armadura e a chamejante espada de Britomart tornaram-se a incontestável espiritualidade de Rosalinda. A heroína travestida de Shakespeare tem orgulho, verve, e frio e aristocrático controle masculinos — que dificilmente se encontram nas Rosalindas simplistas e inócuas de hoje. A Rosalinda ideal deve ter ao mesmo tempo lirismo e força. Deve haver inteligência, profundidade, espontaneidade, uma coisa rápida e vivaz, com uma sugestão de algo selvagem e incontrolado. A garota-garoto Rosalinda vive numa fuga de Atalanta, de um estado de ânimo para outro, uma inconstância adolescente. A coisa mais próxima que já vi de uma autêntica Rosalinda de Shakespeare foi a fogosa atuação de Patricia Charbonneau como uma intratável vaqueira de Reno no filme *Desert hearts* (1985), de Donna Deitch, baseado numa história de amor lésbico de Jane Rule.

Rosalinda como Mercúrio tem sorriso rápido e olho móvel. A visão shakespeareana da mulher é revolucionária. Ao contrário de Belphoebe ou Britomart, Rosalinda tem uma paisagem interior jovial. Não é a sombria arena da batalha da virtude contra o vício. Essa paisagem é arejada e agradável, cheia de encanto e surpresa. O prazer de Rosalinda consigo mesma não é como o de Mona Lisa. Nenhuma névoa de solipsismo paira sobre ela. Rosalinda tem uma vivacidade fortificante. Não está satisfeitamente meio adormecida, como a mulher renascentista de Da Vinci. Mona Lisa ainda tem o maligno olho de Górgona de arquétipo arcaico. Queima-nos com seu olhar. O olho daimônico só vê a sua presa. Busca poder, o fascismo da natureza. Mas o olho socializado de Rosalinda cultua a integridade de objetos e pessoas. Sua mobilidade assinala um processamento mental de informação, o sinal visível da inteligência ocidental. Em Spenser, como vimos, o olho virtuoso é rigidamente controlado. Até nosso século, a mulher respeitável desviava modestamente os olhos. Shakespeare legitimiza a ousada mobilidade do olho feminino e identifica-o com a imaginação. O olho de Rosalinda é perceptivo: tanto vê como entende. A grande heroína de Shakespeare une multiplicidade de sexo, persona, palavra, olho e pensamento.

Apesar de seu amor pela fascinante personalidade de múltiplos estados de espírito e máscaras, Shakespeare subordina todos os seus personagens ao bem público. A grande cadeia do ser reafirma-se no fim de suas peças. O padrão psicoalquímico das comédias de Shakespeare é liberação, refusão e reincorporação na sociedade. Assim, a fluidez e as metamorfoses dionisíacas encaminham-se para uma ordenação apolínea final, um valor moral renascentista em que Shake-

spere torna a juntar-se a Spenser. Em *Antônio e Cleópatra* (1606-7), Shakespeare amplifica a psicologia de suas comédias de travestis. *Antônio e Cleópatra* mostra-nos o que acontece quando as personas sexuais recusam a reincorporação na sociedade e insistem em permanecer na natureza, o reino das perpétuas transformações. Essa peça confirma que o preço para Rosalinda continuar andrógina na floresta de Arden seria a morte espiritual.

Antônio e Cleópatra, há muito considerada tecnicamente imperfeita, talvez seja a peça de Shakespeare favorita de minha geração de críticos. Ao contrário de estudiosos mais velhos, alguns de nós achamos *Rei Lear* chata e óbvia, e reaceamos ter de ensiná-la a estudantes ressentidos. *Antônio e Cleópatra* atingiu a maioridade. Seu grande número de cenas picadas, voando pelo antigo Mediterrâneo, não irrita sensibilidades formadas no cinema. Também aqui está o olho móvel de Shakespeare. A câmera de Spenser é a obsessiva lente *zoom*, concentrada e iconicista. Mas a câmera-na-mão de Shakespeare sobe no ar, dominando o espaço ocidental. *Antônio e Cleópatra* segue de perto sua fonte em Plutarco. Mas, como sempre, Shakespeare acrescenta suas próprias metáforas metamórficas e suas personas pirotécnicas. Considero esta peça como a mais completa das respostas de Shakespeare a Spenser. O Egito de *Antônio e Cleópatra* é o Caramanchão da Felicidade de Spenser, fértil terreiro da *femme fatale*. Mas Shakespeare, alquimista dionisíaco, está decidido a resgatar a natureza de sua mancha daimônica. Ele a mostrará no seu nível mais cru e mais brutal, e depois a defenderá. Contudo, a ordem renascentista deve ter a última palavra.

No último século, a Cleópatra de Shakespeare sofreu uma transformação radical em fortuna crítica. Antes, era o rebotinho dos protagonistas de Shakespeare. Seu libertinismo e volatibilidade sexuais levaram à vilificação vitoriana e pós-vitoriana. Suas abruptas mudanças de humor eram consideradas duplicidade moral. Nos estudos eruditos antes da feminista década de 70, é de fato raro um comentário como o de A. C. Bradley: "Muitas coisas desagradáveis se podem dizer de Cleópatra; e quanto mais se dizem, mais maravilhosa ela aparece".²⁴ Talvez apocrifamente, um espectador teatral vitoriano, deixando uma montagem de *Antônio e Cleópatra*, observou: "Que diferença da vida de nossa querida rainha". Desde então, houve uma enorme mudança nas idéias sexuais sobre as mulheres, beneficiando Cleópatra. Os vitorianos admiravam Cordélia, a única filha honesta de Lear, como a santa perfeição da feminilidade. Para mim, provavelmente tão presa no tempo quanto eles, Cordélia parece uma bobalhona desenxabida, farisaica e autofrustrante. Mesmo para seus mais generosos apoietas, Cleópatra apresenta problemas de interpretação. Seus excessos de temperamento deixam as pessoas constrangidas. Ela é, em minhas palavras, o mais incontrolado e incontrolável andrógino dionisíaco de Shakespeare, o metamorfoseante Mercúrio que só obedece à sua própria lei. Portanto, não pode sobreviver à peça.

Spenser faz da feroz Rainha Virgem inglesa uma Diana de marfim. Shakespeare faz dela uma Vênus umbra. *Antônio e Cleópatra* é uma *Vênus e Marte* barroca, estourando a casta linha botticelliana de Spenser. Shakespeare repete

a dialética psicológica de conclusividade e dissolução de *The faerie queene*, mas inverte seus significados. A ordem social apolínea opõe-se de novo à energia dionisíaca, e vence. Mas Shakespeare, ao contrário de Spenser, dá as simpatias de sua imaginação aos extremistas dionisíacos. A tradicional persona da Roma republicana, como vimos, era fixa ao ponto da rigidez. *Antônio e Cleópatra* ocorre numa grande transição na história, quando o Império substitui a República, criando a era de paz internacional em que o cristianismo iria expandir-se. De repente, as velhas virtudes masculinas são passado. Só Antônio, o homem sexualmente mais instável na peça de Shakespeare, exalta o machismo. Seu desprezo por Otávio César, o político que se recusa a enfrentá-lo em combate corpo-a-corpo, parece-nos mesmo a nós um tanto anacrônico, e seu desafio é descartado como absurdo pelo rude Enobarbo, o solitário romano que ainda não poliu seu discurso bruto na escorregadia diplomacia da aurora da era do Império.

Em *Antônio e Cleópatra*, Roma segue uma psicologia republicana conservadora. A personalidade romana é estritamente delimitada, preservando as fronteiras do ego. À notícia da morte de Antônio, César declara: "A destruição de algo tão grande devia fazer um barulho maior" (v.i.14-15). Quer dizer que o anúncio de um acontecimento tão importante devia causar maior ruído, como um trovão. Mas César também encara a morte de Antônio como a derrubada e despedaçamento de uma estátua, um colosso. Por toda a peça, a personalidade romana é estática e quebradiça, como pedra. César define identidade e parentesco em termos legais. O abstrato e público tem precedência sobre o concreto, emocional e sensório (III.vi.6). Os romanos condenam constantemente Antônio por abandonar os primeiros pelos últimos. A ordem social romana é hierarquicamente inflexível, como vê astutamente Ventídio. A voz de Roma é o frio princípio da realidade do expediente político. No Egito, por outro lado, a energia despeja-se na auto-expressão. As farras alexandrinas de Antônio e Cleópatra são uma interminável ronda de banquetes e jogos. Enobarbo via a arquejante Cleópatra "saltar quarenta passos na rua pública" (II.ii.235). Os seres dionisíacos são brincalhões e democráticos. Como rainha, Cleópatra é indiferente ao decoro. Sua hilaridade contrasta com a puritânica sobriedade de César. Ele é impelido por um único propósito, a consolidação do Mediterrâneo sob o domínio romano. Não tem vida pessoal. Identifica completamente o interesse particular com o público. Daí ser impossível detê-lo. Homens assim podem ser gênios ou monstros políticos.

O tempo e o espaço romanos também obedecem a linhas apolíneas. César vê o tempo como uma faixa linear, um triunfo romano, a crônica da história cívica (v.i.65-66). Cleópatra borra o tempo no eterno agora da imaginação. As memórias narradas no Egito têm tal imediatismo emocional que parecem mais vívidas que os acontecimentos à nossa frente. Enobarbo, um romano em Roma, é tomado pela memória egípcia quando descreve Cleópatra em sua barcaça real. César lembra apenas por dever e vingança. Durante toda a peça, o espaço romano é definido por imagens de cercados, contrastando com os expansivos "novo céu, nova terra" de amor de Antônio e Cleópatra (I.i.17). O espaço é dividido

como distritos urbanos, as fronteiras apolíneas dos *demes* e tratos gregos. Os romanos falam de cintas, bordas, cercas, baías, colunas, a rígida linguagem da arquitetura pública e da contenção apolínea.

Antônio e Cleópatra não respeitam fronteiras. A paixão de Antônio “passa da medida”. Ele envia o “seu excesso de saque” até para os desertores. Seu coração e peito estouram as fivelas. O coração da morta Cleópatra força para explodir livre. César põe as antigas legiões de Antônio na vanguarda, “para que Antônio pareça gastar sua fúria sobre si mesmo” (I.i.2; IV.vi.22; IV.vi.10-11). Mesmo seu arquiiinimigo reconhece a extensividade transpersonal de Antônio. Tudo no Egito é abundância, desregramento, excesso dionisíaco: “Oito javalis assados inteiros num desjejum, e só para doze pessoas” (II.ii.185-86). César tenta canalizar e conter a inundação de emoção e sensação que é a experiência egípcia. Sua vitória se assinala quando Cleópatra é “confinada” em seu túmulo, a “moldura” da apolínea vontade dele (v.i.52-56). Como o tirano Urizen, de Blake, César impõe o frio compasso de medição apolínea sobre a “infinita variedade” de Cleópatra (II.ii.242).

A visão do mundo romana é apolinismo dessecado ou desvivificado: ordem e dignidade hierárquicas, categorização intelectual, o ego unitário de contornos nítidos, separação da sexualidade e do sensório. O patrono de César é, para usár a expressão de Nietzsche, “Apolo, o fundador de Estados”.² A visão do mundo de Cleópatra é promiscuamente dionisíaca: abolição de limites e fronteiras, personas múltiplas, comer e beber, sexo, energia anárquica, fecundidade natural. César e seu séquito chamam Antônio de efeminado, mas Antônio é mais masculino que César no sentido usual. César, um ameno tipo executivo, é sexualmente neutro. É um andrógino apolíneo. A persona sexual dominante de *The faerie queene*, de Spenser, perdeu completamente seu fascínio no gênero dionisíaco de Shakespeare. Em *Antônio e Cleópatra*, o apolinismo é simples oficiosidade, o despeito e a banalidade das mentes mesquinhas.

A dionisíaca multiplicidade de Cleópatra é ricamente ilustrada por toda a peça. Por exemplo, quando ela sabe do casamento de Antônio com Otávia, oscila entre emoções extremas cinco vezes em dez versos (II.v.109-19). Cada mudança de humor, que a aproxima ou afasta de Antônio, tem seu próprio gesto, tom e postura operísticos. Os críticos perguntavam qual era a “verdadeira” Cleópatra, ou onde estava? Os egos secundários deviam ser astutos estratégias. Pior, a questão da altura e cor de cabelo de Otávia, entremeada com os lamentos e desmaios de Cleópatra, fazem a rainha parecer tola e superficial a olhos acadêmicos. Como parece uma mulher! Mas Cleópatra é uma atriz, e como veremos, teatralmente, é o modelo de psicologia humana em *Antônio e Cleópatra*. Cleópatra é a soma de suas máscaras.

O dionisismo de Cleópatra dissolve masculino em feminino. O frutífero princípio feminino é tão dominante no Caramanchão da Felicidade egípcio de Shakespeare que o poder masculino é reduzido e bloqueado. Cleópatra é cercada de eunucos, desdenhados pelos romanos. O Antônio histórico já era um notório beerrão e farrista antes de conhecer Cleópatra, mas na peça é carregado de de-

geração egípcia após um nobre passado romano. Para os romanos, Antônio sofre uma redução de identidade através de sua ligação feminilizante com Cleópatra. Mas Shakespeare vê isso como um engrandecimento de identidade que Antônio, ao contrário de Rosalinda, não consegue controlar. Cleópatra lembra uma brincadeira de travesti, em que vestiu Antônio com suas roupas e tiara enquanto ela cingia a espada de guerra dele (II.v.22-23). Esse detalhe não está em Plutarco, embora tudo mais nesse trecho esteja. Sem dúvida Shakespeare recorre diretamente a Spenser nesse ponto. Ele toma a escravização travestida de Artegall à rainha amazona e refunde-a com energia dramática dionisíaca. O que é vergonhoso e deprimente em Spenser torna-se brincalhão e alegre. Artegall está num beco sem saída. Mas os Antônio e Cleópatra travestidos dão a impressão de vitalidade, de identidade que se abre e multiplica. A troca de roupas é um paradigma para a união emocional do amor. Antônio e Cleópatra se interpenetram de tal modo que se tomam um pelo outro (I.ii.80).

Mesmo antes de absorver a identidade de Antônio, Cleópatra é robustamente meio masculina. Rivalizada só por Rosalinda, apropria-se dos poderes e prerrogativas dos dois sexos mais prodigamente que qualquer outro personagem na literatura. Suas personas sexuais são energizadas por tempestuosas infusões de força-natureza dionisíaca. Aqui, Rosalinda é mais limitada porque mais civilizada. Cleópatra está fisicamente imersa no irracional e bárbaro. É voluptuosamente fêmea, uma raridade em Shakespeare. Sua sexualidade é tão patente que os romanos vivem chamando-a de prostituta, rameira, meretriz. Como a "serpente do velho Nilo", é a *femme fatale* arquetípica (I.v.25). Cleópatra aparece vestida de Ísis, a quem, como rainha, incorpora literalmente. Sua principal diferença da falsa Rosalinda é seu maternalismo, que a faz pôr a áspide no colo como "meu bebê em meu seio" (v.ii.309). A mãe é uma das muitas personas de Cleópatra, mas Rosalinda e a Britomart de Spenser só se tornarão mães fora do âmbito de suas obras. Isso se dá porque o arquétipo por trás de Rosalinda é o do casto menino bonito. Cleópatra é um virago, o tipo andrógino que encontrei nos nus da capela Medici, com seus seios pontudos. Rosalinda habita a fortificante floresta de Arden, o mundo verde do Norte europeu. Mas Cleópatra pertence ao Oriente de calor enervante, cuja opressividade paira sobre as mulheres de Michelangelo. Cleópatra não é menos feminina que Rosalinda, mas é muito mais fêmea. Cleópatra saúda o mensageiro: "Enfia tuas férteis novas em meus ouvidos" (II.v.24). Uma Anunciação pagã. Ansiando fisicamente por Antônio ausente, Cleópatra é um receptáculo sexual enchido a força. Contudo, a força penetrante é sua; ela invoca-a ordenando. Sua superexcitada metáfora implica, a propósito, um toque de perversão sexual no assassinato pelo ouvido de Hamlet pai, em seu sono no caramanchão spenseriano.

A persona masculina de Cleópatra é igualmente forte. Como rainha do Egito, ela, como Hatshepsut, é uma personificação de um homem real. Janet Adelman sugere que Cleópatra usando a espada de Antônio é uma *Venus armata* renascentista, e que para o combate em Áccio ela apareceria em trajes masculinos.²⁶ Psicologicamente, Cleópatra está sempre armada. Tem uma ígnea beligerância.

Ameaça quebrar os dentes da criada; chega a ameaçar Antônio, usando um trocadilho que anuncia sua inveja do pênis (I.iii.40-41). Quando chega o mensageiro com a notícia do casamento de Antônio, Cleópatra vai além das ameaças e ataca e espanca de fato, golpeando-o, arrastando-o de um lado para outro e sacando uma faca. Tais cenas causaram a longa resistência crítica a Cleópatra. Pelos padrões da moderna classe média, exigem defesa. Shakespeare dá a Cleópatra uma imoderada tendência para a violência masculina, única no retrato simpático das mulheres na literatura. A violência de Medéia ou lady Macbeth é transitória, ou inspirada pelo homem ou desviada por uma ação masculina. Em Cleópatra, a violência está constantemente presente como uma persona masculina potencial. É a guerra febril de seu caráter hermafrodita. Para encontrar paralelos, temos de recorrer a vilãs como as filhas de Lear ou, fora da literatura social, a horrores míticos como Cila. Para Cleópatra como Ísis flui a energia bruta da natureza, puro sexo e violência.

É indecoroso para as rainhas brigar? Os seres dionisíacos subvertem instintivamente o hierárquico. Como italiana, não vejo problemas para conciliar violência e cultura. Rousseau enfiou uma cunha entre agressão e cultura, tão pitorescamente unidas no Renascimento. A pugilística energia de Cleópatra é igualada por sua imaginação sádica e seus vãos de metáfora daimônica, em que globos oculares são chutados como bolas de futebol e corpos mergulhados em salmoura de pickles (II.v.63-66). Shakespeare mostra-nos a turbulenta emoção em ação do andrógino dionisíaco. A linguagem borbulha como óleo em ebulição. As raivosas falas de Cleópatra soam mais chocantes aos ouvidos anglo-americanos que aos mediterrâneos. Uma selvagem veemência na fala é comum entre os povos do Sul, devido à proximidade da agricultura e à sobrevivência da intensidade pagã. Os que vivem na e para a terra reconhecem a terrível amoralidade da natureza. As imagens sádicas de Cleópatra são normais nas expressões italianas. Meus parentes imigrantes costumavam dizer: “Que você caia morto!” ou “Que você seja comido por um gato!”. Expressões ítalo-americanas comuns, segundo meu pai, tomavam a forma *Che te possono* (Que lhe façam isso assim assim). Por exemplo, “Que te arranquem os olhos”, “Que arrastes a língua pelo chão”, “Que te esmaguem os testículos”, “Que te costurem o ânus”. A semelhança com o estilo retórico de Cleópatra é óbvia. Tortura e homicídio ocorrem logo à imaginação mediterrânea.

Chamei de sádicos os impulsos dionisíacos, mas o termo adequado é sado-masiquismo, ativo e passivo. Provocada, Cleópatra dispara em desembestados vãos de visão masoquista. É a contracorrente psíquica de sua agressão, o que Heráclito chama de *enantiodromia*, “correr para o oposto”. Quando Antônio a acusa de “coração frio”, ela despeja uma fantasia surreal de chuva de veneno, ventres pútridos e cadáveres insepultos cobertos de moscas e mosquitos (III.xiii.158-67). Feita prisioneira, explode dizendo que, preferível aos apupos em Roma, que seu corpo nu seja lançado à lama e coberto de moscas d’água — ou pendurado por correntes de uma pirâmide (V.ii.56-62). A imaginação sado-masiquista de Cleópatra dá saltos dionisíacos pela natureza. Seu corpo é a

mãe terra rasgada pela luta dos elementos no ciclo de nascimento e morte. Feiúra, dor, aborto e decomposição são a realidade da natureza. A fala rude de Cleópatra tem uma eloqüência daimônica. Shakespeare abre uma janela para o inconsciente, onde vemos o sexo e a violência que trazemos dentro de nós. Lá está a ação trituradora dos sonhos, despejando metáforas que nos apavoram. As imagens de Cleópatra caem em cascatas com uma força que fere, como as rochas lançadas como farelo no rio subterrâneo de Coleridge.

A Cleópatra passionadamente ativa contrasta com a feminina e recolhida Otávia. A casta Otávia é uma “pluma de cisne” na corrente: não tem vontade, é um brinquedo de forças maiores. Tem uma “conversa santa, fria e parada”, um modelo de matrona romana. Move-se tão cerimoniosamente que “Mostra mais um corpo que uma vida, / Mais uma estátua que uma coisa que respira” (III.ii.48; II.vi.122-23; III.iii.23-24). Tal irmão, tal irmã. Em Shakespeare, as estátuas icônicas apolíneas são madeira morta. O proteísmo e a velocidade dionisíacos de Cleópatra atraem a atenção de Shakespeare. Ele faz a virtude de Otávia parecer letárgica. Otávia é matéria, e Cleópatra energia. Cleópatra é flagelo, não pluma. Seu domínio sobre as definições sexuais é dramatizado em atléticas transformações de estonteante rapidez. “Estou pálida, Charmian”, murmura — e um verso depois salta sobre o mensageiro e joga-o no chão (II.v.59-61). Cleópatra salta de um extremo sexual a outro, quase sem tomar fôlego. Da delicada Dama das Camélias, passa para o truculento Ajax. Os sexos misturam-se tão indiscriminadamente em Cleópatra que ela comete erros transexuais de palavra sob tensão (II.v.40-41, 116, 45). Cleópatra tem uma dionisíaca capacidade de tudo incluir. Ela rompe as barreiras sociais para mergulhar no prazer sensual, orgiástico, do puro sentimento.

Cleópatra incorpora o princípio dionisíaco da teatralidade. Shakespeare muitas vezes faz analogias entre personalidade e arte de palco, mas nunca, a não ser em *Hamlet*, tão sistematicamente como em *Antônio e Cleópatra*. Para Cleópatra, vida é teatro. É uma mestra da propaganda. A verdade não importa; os valores dramáticos são supremos. Cleópatra manipula cinicamente as emoções dos outros como barro. Assim que sua astúcia falha, quando ela manda dizer que está morta e Antônio se mata, assemelha-se a Rosalinda no modo alegre como se lança num papel. Isso se dá mesmo em seu mais baixo momento, quando ela roteiriza seu suicídio. Como Rosalinda, é produtora e estrela do fim da peça. Faz um *tableau* semelhante a uma mascarada de sua própria morte. Shakespeare leva a teatralidade renascentista além das normas morais. As metamorfoses são horríveis para Spenser e Dante, que põe a personificação num dos mais baixos círculos do *Inferno*: a incestuosa Mirra, “falsificando-se em outra forma”, é classificada junto com mentirosos e falsificadores (xxx.41). A hostilidade puritana ao teatro era justificada. O teatro secular é greco-romano, e portanto pagão. Shakespeare torna Cleópatra sua cúmplice e defensora da personificação dramática.

Cleópatra tem um instinto sensacional para a improvisação e o melodrama. Seus improvisos e afetações são mais extremos que os de Rosalinda como

Ganimedes. A autoparódia é sempre paródia de sexo. O tom de virtuose do teatro de Cleópatra retorna em *The importance of being earnest* de Wilde, em que brota visivelmente da dessexualização generalizada dos personagens. O momento de consciência máxima de persona de Cleópatra é quando ela deixa de lado tanto o delíquio feminino quanto a intimidação masculina para um interrogatório secamente eficiente do mensageiro. Extrai informação sobre a idade, a altura, a voz, o cabelo e a forma do rosto de Otávia (III.iii). Considero essa cena esquecida um dos momentos clássicos de todo o teatro. Trava-se um jogo de personas. Cleópatra testa mentalmente Otávia, degradando dissimuladamente as virtudes dela, sempre tendo em mente o impacto teatral da rival sobre Antônio. Cleópatra é graciosa e majestática, mas sentimos tangivelmente o senso que ela tem de sua persona, assim como o que tem dela sua criada Charmian. Esta, como um diácono de igreja, não pára de cantar a resposta exigida, uma antifonia ritual. Shakespeare faz-nos ver o distanciamento de Cleópatra de suas máscaras, e apesar disso sua completa identificação com elas. Suas ostentosas auto-representações têm ao mesmo tempo dualidade intelectual e autoridade hierárquica. Cleópatra é a despótica Musa dramática de Shakespeare.

O único personagem na literatura cujas personas teatrais rivalizam com Cleópatra é Tia Mame. *Auntie Mame* (1955), de Patrick Dennis, é a *Alice no país das maravilhas* americana, e em minha opinião mais interessante e importante que qualquer romance “sério” posterior à Segunda Guerra Mundial. O livro original é muito mais penetrante que os maravilhosos peça e filme (1958) com a grande Rosalind Russel. O musical posterior e o filme de Lucille Ball (1974) são de pouca importância, transformando a majestosa Tia Mame numa banal mamãezona. Citei a Tia Mame como um tipo de Mercúrio andrógino. Ela é uma arqueóloga de personas. Cada acontecimento, cada fase da vida é registrado numa mudança de roupa e de decoração de interior. Estilo e substância são um só, à maneira wildeana. Quando a história começa, nos anos 20, Tia Mame está em seu período chinês, o apartamento de Beekman Place tão exótico quanto o Egito de Shakespeare. Como Cleópatra, Tia Mame representa um mundo exuberante, extravagante, avinhado, etnicamente diverso, ameaçado por um pudico apolíneo racionalista, o banqueiro anglo-saxônico, branco e protestante sr. Babcock, principal antagonista, estilo César, de Mame. Como Cleópatra, Mame é servida por andróginos — um sorridente criado japonês que parece um eunuco, uma confidente virago (a atriz e bêbada Vera Charles), e convidados epicenos (uma “mulher-homem e um homem-mulher”). Como Cleópatra, Mame é mandona, peremptória e dada a uma “meia horinha de espetáculo histriônico”, “seu hábito de toda vida”. Como Cleópatra, tem tantas personas femininas que, misteriosamente, acaba deixando de parecer mulher. Meu princípio de Hermes/Mercúrio: uma multidão de personas cancela as definições sexuais. Lembremo-nos das longas unhas de Mame pintadas de verde e sua enorme cigarreira de bambu, seu vestido oriental de seda dourada bordada, seus lençóis de cetim preto e a colcha da cama de penas cor-de-rosa de avestruz. Pânico e crise: como a gente se veste para Scarsdale? “Qualquer discussão sobre roupa

sempre conquistava a indivisa atenção de Tia Mame.” Tentando evitar uma cascata à raposa na Geórgia, ela “empooou-se até ficar branca como uma morta”, e pôs “um destoante tom de verde”.²⁷ *Tia Mame* é um estudo de múltiplas personificações, o princípio teatral do ego ocidental. A emoção é instantaneamente objetificada. Roupa, fala e modos são uma linguagem pagã pública da vida interior.

Expirando com emoção ao saber da nova rival, Cleópatra consegue transmitir a seu enviado: “Que não deixe de fora a cor do cabelo dela”. Como Tia Mame, Cleópatra, uma criatura do teatro, vê a persona como um espelho da alma. As ciências populares pagãs, astrologia, quiromancia e frenologia, jamais esqueceram que as aparências são verdade. A beleza é só à flor da pele; não se pode julgar um livro pela capa: esses pios axiomas vêm de uma tradição moral contrária. O esteta, que vive num mundo de superfícies, e o homossexual masculino, que vive num mundo de máscaras, acreditam no caráter absoluto da aparência. É por isso que Tia Mame foi uma diva dos homossexuais. As múltiplas personas de Cleópatra estão longe da inconstância feminina. Ela representa uma teatralidade radical em que o mundo interior é completamente transformado no exterior.

Terá Shakespeare baseado Cleópatra num modelo italiano? A. L. Rowse acha que a Dama Negra dos sonetos era a meio italiana Emilia Bassanio. Luigi Barzini descreve “a importância do espetáculo” na cultura italiana, com sua montagem pública de cenas emocionais. Fala da “transparência dos rostos italianos”, que permite que se acompanhem as conversas a distância. “Emoções indisfarçadas, algumas sinceras, outras fingidas, seguem-se umas às outras tão rapidamente no rosto de um italiano quanto as sombras das nuvens sobre um prado num dia de vento na primavera.”²⁸ A Cleópatra de Shakespeare, que dramatiza a si mesma, tem uma fluida expressividade italiana. Em suas dissimulações amorais, ela confirma a visão negativa norte-européia do caráter italiano e papista no Renascimento. A Inglaterra renascentista era mais exuberante que a Inglaterra moderna, mas menos que a Itália renascentista. Daí, na geografia espiritual de *Antônio e Cleópatra*, o Egito estar para Roma como a Itália do Renascimento estava para a Inglaterra do Renascimento. Cleópatra pertence a um Sul emocional e sexual. Mas Shakespeare bem sabe do anárquico perigo numa vida de personificações. César vence em *Antônio e Cleópatra* porque representa a ordem política, o sonho do dividido e divisivo Renascimento. A premissa política reacionária de *Antônio e Cleópatra* é sustentada pela história da Itália, onde o individualismo teatral enfraqueceu a autoridade central, ajudando a ascensão da Máfia tribal. Desde a Segunda Guerra, quase cinquenta governos vieram e foram embora em Roma. A incansável mudança é a regra.

Voltamo-nos agora para a questão última da peça de Shakespeare. Se Cleópatra contém todos os modos emocionais e todos os poderes masculinos e femininos, por que é derrotada pelo mundo? Por que não é uma imagem aperfeiçoada do homem? Cleópatra morre, enquanto Rosalinda sobrevive triunfantemente, porque é um Mercúrio incompleto, e como tal não pode levar sua peça

à meta da arte renascentista inglesa: a consolidação social e hierárquica. Um padrão de imagem importante em *Antônio e Cleópatra* tem despertado pouco ou nenhum comentário. A astrologia, mais ainda que a alquimia, foi um dos grandes sistemas simbólicos do Renascimento. Sua iconografia impregnou a arte, a ilustração de livros e a decoração de interiores renascentistas. A formidável combinação de forças do judeu-cristianismo e das ciências modernas jamais conseguiu apagar a astrologia pagã, nem conseguirá. A astrologia oferece o que falta nos códigos morais e intelectuais oficiais do Ocidente. A astrologia é a mais antiga forma de arte organizada de personas sexuais. Ao fazer guerra à astrologia, a Igreja medieval e do Renascimento difundiu o equívoco de que astrologia é fatalismo, um desprezo da Providência divina e da necessidade de luta moral. Mas a arte previsiva da astrologia é menos importante que sua psicologia, a que 3 mil anos de prática contínua deram uma sutileza fenomenal. A astrologia insiste na autodisciplina e na autotransformação. Julgar a astrologia por aquelas vagas colunas de signos solares no jornal diário é como julgar o cristianismo por uma vitrina repleta de pinturas cromadas do Bom Pastor. A idéia de que os astros influenciam literalmente o homem (por um fluido que cai, uma *influenza*) é claramente insustentável. Mas que os movimentos das constelações são um relógio pelo qual se podem medir mudanças terrenas, isso é mais difícil de descartar. Eu subscrevo o que Jung chama de sincronicidade. As coisas acontecem em complexos padrões de aparente coincidência, notada pelos olhos aguçados do artista. A astrologia relaciona o homem com a natureza, seu maior ponto de afastamento do judeu-cristianismo. A palavra grega *zodiaco* significa "círculo de animais". A maioria dos signos de nascimento é simbolizada por animais, cujo caráter a astrologia identifica com os tipos humanos. Nossa era behaviorista geralmente resiste à idéia de traços genéticos, para indivíduos, sexos ou raças. Mas perguntem à mãe de qualquer grande família se a personalidade é herdada ou aprendida. Ela sente a timidez ou agressão inata de uma criança desde a mais tenra infância. As pessoas que descartam a astrologia o fazem ou por ignorância ou por racionalismo. Os racionalistas têm seu lugar, mas suas limitadas suposições e métodos devem ser mantidos fora das artes. A interpretação de um poema, sonho ou pessoa exige intuição e adivinhação, não ciência.

O Renascimento abraçou a astrologia como parte de sua paixão pelas personas sexuais. *Antônio e Cleópatra*, o maior drama de Shakespeare sobre personas sexuais, torna as metáforas astrológicas cruciais para seu desígnio psicológico. Cada signo do zodíaco é associado com um dos quatro elementos, batizados pelo filósofo pré-socrático Empedoclés. Com base num longo estudo, eu resumo o significado astrológico dos elementos da seguinte maneira. O fogo é vontade, originalidade, ousadia, a força da vida amoral. Ar é linguagem, inteligência, equilíbrio, perspectiva humana. Água é intuição, simpatia, sentimento profundo, unidade mística e profecia. Terra é ordem, método, precisão, realismo, materialismo. A ciência moderna descartou os quatro elementos em favor de uma terminologia mais refinada. Do final do Renascimento em diante, descobriram-se cada vez mais elementos, que agora se aproximam dos cem. John Anthony West afirma, no entanto, que os quatro principais elementos da moder-

na química orgânica, hidrogênio, carbono, oxigênio e nitrogênio, correspondem de perto em função a fogo, terra, ar e água.²⁹ Diz Northrop Frye: "Terra, ar, água e fogo ainda são os quatro elementos da experiência imaginativa, e sempre serão".³⁰ O horóscopo do nascimento de uma pessoa às vezes não contém um dos quatro elementos, um desequilíbrio perturbador que pode e deve ser compensado por uma minuciosa auto-análise e esforço de vigilância. Minha teoria é que Shakespeare fez para Cleópatra um horóscopo em que falta o elemento terra, e que essa inconclusão psíquica, com a recusa dela a corrigi-la, condena tanto a ela quanto a Antônio.

A mais poética fala da peça, pelo normalmente sucinto Enobarbo, é uma magnífica recordação, que parece um sonho, da chegada de Cleópatra a Tarso, para encontrar-se com Antônio: "A barça em que ela se sentava, como um trono envernizado, / Ardia na água" (II.ii.197-98). Cleópatra é Vênus em movimento, uma epifania dionisíaca. Shakespeare responde à gélida entrada icônica da Belpheobe de Spenser, a Diana apolínea. Com seu convés de ouro e suas velas roxas, a barça é o santuário amazônico da fenícia Dido, a quem Virgílio cobre de vermelho e ouro. Cleópatra traz seu próprio caramanchão consigo, tirando-o da pantanosa clareira spenseriana para os borbulhantes oceanos. O filme de Shakespeare tem sua própria trilha sonora, música de flauta e o bater de remos de prata. Ar e água rodopiam em direção à barça, que emite "um estranho e invisível perfume". Um magnetismo ou sucção puxa as pessoas da praça da feira para o cais. Cleópatra como Vênus é o poder de atração física entre os elementos, que Empedoclés atribui a Afrodite. Ela está no cio: Shakespeare tem o cuidado de acrescentar fogo ao seu *tableau*. Que a barça "arde" é seu acréscimo à descrição de Plutarco. Cleópatra é Vênus nascida do mar. Na fala de Enobarbo, ela comanda três elementos: água, ar e fogo. A terra é flagrantemente excluída. Na verdade, a terra é evacuada, desnudada de suas propriedades pela corrida dos cidadãos para a praia. A Cleópatra de Shakespeare é o jogo livre da imaginação soberana, hostil à firmeza e estabilidade da terra.

O clímax de *Antônio e Cleópatra* é a batalha de Áccio, um momento decisivo na história ocidental. A perda de Antônio é o ganho de César e o início do Império romano, unido sob um só homem. Shakespeare mitologiza esplendidamente a versão de Plutarco, sem perda da precisão factual. Introduz metáforas elementais, efetuando uma transformação poética da história. A fatídica decisão de Antônio de lutar no mar o arruína. Comandante de infantaria e mestre da guerra em terra, deixa tolamente que Cleópatra lhe dite seu plano de combate. Os egípcios são marinheiros. Cleópatra insiste em que a batalha final com César seja com a marinha, não o exército. Os sazonados soldados de Antônio apelam apaixonadamente para ele, mas cego pelo amor, ele os manda embora. Ao concordar em lutar no mar, Antônio repudia o elemento terra, fundamento de sua ilustre carreira. Ao mesmo tempo, dá de ombros para a sensatez e a praticidade, qualidades astrologicamente simbolizadas pela terra. Ao impor o elemento água ao amante, Cleópatra o destrói. Shakespeare tece a imagística elemental na peça desde o início, de modo que as palavras "terra" e "mar" dobram sinistramente nas deliberações de Áccio.

A cena em que Antônio corta indiferentemente sua ligação com a terra termina com ele dizendo o nome do lugar-tenente de César, Taurus (III.vii.78). A cena seguinte, de apenas alguns versos, começa com César chamando Taurus, que responde e parte, sua única aparição na peça. Shakespeare pescou esse nome da relação que Plutarco faz dos oficiais em Áccio. Uma platéia renascentista, familiarizada com a simples astrologia, imediatamente reconheceria que Taurus é o primeiro dos três signos da terra no zodíaco. Touro era também o signo de Shakespeare. É o que Maynard Mack chamaria de “as emblemáticas entrada e saída” nas peças de Shakespeare.³¹ O vice de César é um espírito da terra porque Antônio e Cleópatra identifica César com as qualidades astrológicas da terra — paciência, pragmatismo, reserva emocional, disciplina, aplicação. César é o princípio da realidade, *Realpolitik*. Representa o que Antônio e Cleópatra rejeitaram, e como o drama tem de ocorrer no espaço e no tempo humanos, ele os derrota. A fixidez psíquica vence a volatilidade psíquica. O César histórico era ele próprio governado por um signo da terra. Suetônio informa que Augusto César comemorou uma previsão astrológica de sua ascensão ao poder ordenando a cunhagem de “uma moeda de prata gravada com o signo de Capricórnio, sob o qual ele nascera”.³² Em *Antônio e Cleópatra*, César consolida seu poder-terra capricorniano ligando Taurus a ele, tirando o coração da identidade militar de Antônio.

Historiadores antigos e modernos têm ficado intrigados com a súbita fuga de Cleópatra da batalha de Áccio, e mais ainda pelo vergonhoso abandono das tropas e navios por Antônio para ir atrás dela. Como Shakespeare os apresenta, Cleópatra e Antônio, a quem ela contaminou, deixam o teatro de guerra por falta da tenacidade e decisão que a terra dá ao horóscopo. Cleópatra é o “fogo e ar” da imaginação flutuando no mar da perpétua transformação. O fogo é seu caráter feroz ou ígneo de agressão e violência. O ar é sua energia verbal e seu poder poético de criar imagens. A água é suas incontíveis ondas de emoção e suas mercuriais mudanças de humor. As personas de Cleópatra estão em constante, incontrollável mudança, porque a terra não está presente para estabilizar ou estabelecer uma só persona. O mar que ela escolhe em Áccio é a “natureza líquida” dionisíaca, uma expressão tirada de outra passagem em Plutarco. Esse é o ctônio aquático que a separa de Rosalinda.

Cleópatra é o Egito, e o Egito é o Nilo. À maneira do Renascimento, ela é chamada pelo nome de seu reino, até mesmo por Antônio. Em *Antônio e Cleópatra*, a seca terra egípcia não tem valor inerente. A fertilidade só chega quando a terra é vencida pela água, transformada em “lodo e lama” pela inundação do Nilo (II.vii.22). Esse limo é o pântano primevo de metamorfose dionisíaca. A serpente egípcia (já identificada com Cleópatra) é gerada da lama pelo ígneo sol (II.vii.26-27; I.iii.68-69). Cleópatra como Ísis é a Grande Mãe de seu povo. Mas Antônio, ao entrar no úmido Caramanchão da Felicidade do líquido reino dela, perde seu senso de ego. Ele não é apenas uma pessoa privada, mas um chefe do qual dependem milhares de outras pessoas. Um chefe não pode viver só de amor. Antônio trai seus homens, e a si mesmo. A indiferença dos amantes pelos interesses públicos, e a exaltação, por eles, da emoção acima

do dever são prefigurados desde o início em metáforas que inundam a terra com água. Antônio declara: "Que Roma e o Tibre se fundam, e o largo arco/ do Império alinhado caia!" — sentimentos não admiráveis para um triúnviro romano (I.i.33-34). Cleópatra grita irada: "Afunde Roma!" e "Funda-se o Egito no Nilo!" (II.vii.15; II.v.78,94). Antônio e Cleópatra, apagando a terra nas águas da emoção, não podem resistir à firme e inexorável pressão do representante da terra, César.

O Shakespeare renascentista sabe que Antônio e Cleópatra estão moralmente errados, mas ele os projeta no proteísmo liquefeito de seu próprio eu artístico. Antônio, outrora um "pilar" do mundo romano, vê-se transformando-se em nuvens mutantes, formas de cavalo, urso, leão, cadela, rochedo, montanha (IV.xiv.2-14). Cleópatra dissolveu-o e naturalizou-o. Jane Harrison diz dos órficos gregos, com sua persistente metáfora de nuvens: "A teogonia deles, a cosmogonia deles, estão cheias de vagas personificações da natureza, de ar e éter, de Érebo e Caos, e do redemoinho de coisas que não nasceram".³³ O orfismo é antiolímpico, e por conseguinte antiapolíneo. Em *Antônio e Cleópatra*, a Roma apolínea, como seus limites estatutórios, ergue barreiras racionais contra o fluxo caótico da experiência sensorial. Antônio é alquimizado por Cleópatra, rainha da natureza dionisíaca. É hermafroditizado por sua dissolução no aquático Egito. Marte afoga-se em Vênus. Em seu momento mais negro, Antônio diz a Cleópatra: "Amor, estou cheio de chumbo" (III.xi.72). Esse é o nadir da peça, antes de começar a transformação em ouro espiritual.

A magia e as profecias funcionam de ponta a ponta. Após a morte dele, Cleópatra vê Antônio como o homem cósmico astrológico, seus olhos o sol e a lua (V.vii.80). O *rebis* hermafrodita da alquimia foi muitas vezes apresentado como *Sol e Luna*, sol e lua. Tanto Antônio como Cleópatra atingem a perfeição na morte. Como o Mercúrio incompleto, Cleópatra tem de alcançar sua *magnum opus* mais fora da vida que dentro dela. Antes de suicidar-se, ela diz: "Agora, da cabeça aos pés/ Sou constante como o mármore: agora a lua passageira/ Nenhum planeta é meu" (239-41). Cleópatra está renunciando ao que Shakespeare em outra parte chama de "a lua aguada", o símbolo de volatilidade emocional que encontramos em *Como queiras (Sonho de uma noite verão* II.i.162). Finalmente ela adquire aquela pétrea fixidez de vontade que a peça atribui à personalidade romana. Suas incessantes transformações terminam na imobilidade da morte — imutável como a Pedra Filosofal. Já tem a morte nos lábios quando diz: "Sou fogo, e ar; meus outros elementos/ Eu dou a uma vida inferior" (289-90). Na verdade, dominou por fim seu fogo e ar excessivamente combustíveis, e conseguiu uma integração espiritual de todos os elementos. Com o acréscimo da terra "constante como o mármore", a frieza da morte, Cleópatra é agora o Mercúrio completo, entronizada em sua essa parecida a um altar. "Esposo, já vou", diz ao morto Antônio. O processo alquímico medieval foi chamado tanto de leito nupcial quanto de eça funerária. Os que buscaram um padrão redentor em *Antônio e Cleópatra* estão corretos, mas não é cristão. Shakespeare encerra sua peça com a purificação alquímica da personalidade pagã.

O casamento simbólico de Antônio e Cleópatra, encenado no momento da morte, retira os amantes da ordem social. O hedonismo deles e seu envolvimento consigo mesmos prejudicou seus países e sua causa. Oito javalis como jejum não são a receita para o sucesso político. Cleópatra foi a última dos Ptolomeus, uma dinastia macedônia de trezentos anos. Após sua morte, o Egito foi anexado como Estado súdito de Roma e jamais readquiriu sua antiga glória. *Antônio e Cleópatra* demonstra que não se pode viver a vida como uma série de perpétuas autotransformações sem violar princípios sociais e éticos. Minha geração aprendeu isso da maneira difícil, afundando em doença sexual e *overdoses* de drogas. *Antônio e Cleópatra* assume um duplo ponto de vista: Shakespeare reconhece a eterna autoridade da beleza e da imaginação, mas dá a César o que é de César. A ordem e a estabilidade sociais eram valores básicos renascentistas. É por isso que Rosalinda, ao contrário de Cleópatra, é o perfeito Mercúrio. No fim de sua peça, Rosalinda demonstra a subordinação da personalidade à sociedade, abrindo mão de sua androginia e metamorfoses teatrais pela obediência no casamento. Restaura-se a hierarquia, em casa e no palácio.

Se Rosalinda é um papel difícil de interpretar, a Cleópatra de Shakespeare é mais ainda. Uma má Rosalinda é simplesmente boboca ou vazia. Mas uma má Cleópatra é ridícula. Ninguém se encaixa no papel — a não ser Tina Turner, a soberba sugestão que me fez Kent Christensen. No vídeo “What’s love got to do with it?” [Que tem o amor a ver com isso?], Tina Turner faz a Cleópatra “trigueira” em todos os seus estados de espírito, régia, ordinária, masculina, maternal, andando em meio a seu povo nas ruas da cidade. O feroz expressionismo sexual de Cleópatra é a resposta de Shakespeare à fria introversão das castas heroínas de Shakespeare. Cleópatra é amazona e mãe, mas também faladeira. O silencioso iconismo pictórico de *The faerie queene* faz parte da busca de autodefinição do poema. Spenser volta a dura linha apolínea contra seus luxuriosos impulsos pornográficos. Shakespeare baseia a linguagem no corpo dionisíaco. Em todas as suas peças de maturidade, a fala é sensória e vigorosa. O gesto e o movimento no palco estão implícitos na sintaxe zigzagueante. Todo grande personagem de Shakespeare une personas sexuais com uma linguagem vigorosa, enquanto Spenser as divide. Nada em literatura é mais majestoso que o som de um verdadeiro rei falando em Shakespeare. A enorme asserção dessa voz e a estabilidade interna no verso são funções da hierarquia renascentista, transbordam da grande cadeia do ser. Infelizmente, o heróico som shakespeariano é hoje abafado por apresentações em escala reduzida na televisão ou montagens de diretores liberais com interesses próprios. Mas deve-se ouvir a voz aristocrática de Shakespeare. É um ideal moral. Rosalinda e Cleópatra, como vimos, forçam os limites do código hierárquico renascentista. Shakespeare dramatiza a tensão renascentista entre personas sexuais e ordem social, um de seus mais profundos interesses. O grande tema das peças de Shakespeare é a personalidade na história, o coração da identidade ocidental.

Spenser, Shakespeare e Freud são os três grandes psicólogos sexuais da literatura, continuando uma tradição iniciada com Eurípides e Ovídio. Freud não

tem rivais entre seus sucessores porque eles acham que ele escreveu ciência, quando na verdade ele escreveu arte. Spenser, o pictorialista apolíneo, e Shakespeare, o alquimista dionisíaco, competem pelo controle artístico do Renascimento inglês. Shakespeare desencadeia sua metamórfica inundação de palavras e personas para escapar à rigorosa restrição de Spenser. Felizmente, teve o teatro onde florescer. Nesse gênero, pôde livrar-se das limitações de Spenser. O contraste entre Shakespeare e Spenser se repete na poesia metafísica, o movimento literário importante seguinte. John Donne é herdeiro de Shakespeare, vigoroso, teatral e carregado de metáforas. Donne enche até devotos poemas religiosos de exuberantes personas sexuais e excêntricas transposições sexuais. George Herbert é o herdeiro de Spenser. O perfeito esteticismo de *The faerie queene* torna-se homoerotismo feminino em Herbert. A argêntea doçura do estilo simples de Herbert é exatamente como a de Safo. Se quiserem saber que som tem Safo em grego, não leiam seus medíocres tradutores; leiam Herbert. Ele desencoraja qualquer coisa abrupta ou enfática — ou seja, masculina. O clímax no discurso é quase sempre ignorado, contido ou expulso. É andrógino o mundo de contemplativa serenidade e sussurradas intimidades de Herbert. Suas presenças masculinas divinas têm feminilidade internalizada, de modo que as mulheres são desnecessárias e *de trop*. Embora seus poemas pareçam abertos e transparentes, ele está num caramanchão psicológico. Está sozinho, sob o vidro spenseriano.

Shakespeare conseguiu fugir de Spenser, mas Milton, como poeta épico, teve de enfrentar Spenser em seu próprio campo. *Paraíso perdido* (1660) cambaleia sob o fardo de *The faerie queene*. Se Spenser é o Botticelli inglês, Milton é o Bernini. *Paraíso perdido* é um Laocoonte barroco, estrangulando-se com seus próprios adornos pomposos. Embora Milton use o verso transbordante de Shakespeare, foi-se a velocidade de Shakespeare. As melhores coisas em *Paraíso perdido* são desenvolvimentos pagãos de Spenser. As piores coisas são sermões protestantes desprovidos de humor, que aprisionaram o poema num nacionalismo provinciano. Milton só pode ser lido em inglês. Traduzido, murcha. O pagão Spenser corrompe o puritano Milton. Este tenta, em vão, corrigir moralmente Spenser. Mas o pictorialismo italiano, vindo em parte através de *The faerie queene* e em parte através dos trechos mais decadentes da *Eneida*, inunda o iconoclasmo protestante de Milton. A radiante armadura apolínea de Spenser torna-se o baixo daimonismo metálico de Milton, militante e misógino. As legiões de Satanás brilham com dura luz spenseriana. Milton naufraga quando canta a vaga infirmitade do bem. Seu Deus é poeticamente impotente. Mas suas ruidosas e flagelantes serpentes e monstros; seu luxuriante Paraíso spenseriano no caramanchão; seu mau e invejoso voyeurismo spenseriano: esses são imortais. Milton tenta derrotar Spenser com palavras, fetichismo vocabular judaico, enredando o olho apolíneo no labirinto da etimologia. Shakespeare conseguiu fazer isso juntando palavras a personas sexuais pagãs. Mas o Milton cristão é dominado por Spenser, que salta sobre ele e, através dele, para o romantismo.

A VOLTA DA GRANDE MÃE

Rousseau versus Sade

O romantismo é a forja da moderna diferenciação sexual. Ressurgem dois princípios do Renascimento: os exuberantes papéis sexuais andróginos e a idéia do gênio artístico de inspiração divina. O Renascimento, como vimos, reviveu o elemento apolíneo do paganismo greco-romano. Na arte renascentista, até seres dionisiacos, como a Cleópatra de Shakespeare, estão subordinados à ordem social e moral. O romantismo oscila para o rival de Apolo, Dioniso, que aparece numa grande onda do ctônio. O Iluminismo, desenvolvendo inovações renascentistas na ciência e na tecnologia, foi governado pela mente apolínea. Desde o apogeu do classicismo grego a clareza e a lógica não eram tão promovidas como valores intelectuais e morais, determinando a forma matemática da poesia, da arte, da arquitetura e da música. “ORDEM é a primeira lei do Céu”, diz Pope, partindo da fria beleza de Descartes e do universo mecânico de Newton (*Essay on man* [Ensaio sobre o homem] IV.49). O Iluminismo, como afirma Peter Gay, usou o cientificismo pagão para libertar a Europa da teologia judeu-cristã.¹ A razão, e não a fé, criou o mundo moderno. Mas a ênfase excessiva em qualquer faculdade provoca um ricochete para o outro extremo. O Iluminismo apolíneo produziu a contra-reação de irracionalismo e daimonismo que é o romantismo.

O romantismo faz uma regressão ao primevo, ao mundo da noite arcaica, derrotada e reprimida pela *Oréstia* de Êsquilo. Traz um retorno da Grande Mãe, a sombria deusa da natureza a quem santo Agostinho condena como o mais formidável inimigo do cristianismo. Voltando-se da sociedade para a natureza, Rousseau cria a visão do mundo romântica. Embora admita autoridade ao Estado para o bem público, seu mais duradouro legado é a posição ardentemente anti-*establishment* de radicais que vão de Blake a Marx e aos Rolling Stones. Rousseau faz da liberdade uma palavra-chave ocidental. Como o Renascimento, o Iluminismo glamourizou a hierarquia, a grande cadeia do ser varrida pelo romantismo. Para Rousseau, reformador protestante suíço, nenhuma hierarquia vem da natureza. A política pode ser reformulada pela vontade humana, em benefício humano. O romantismo encara a hierarquia como uma ficção social

repressiva. Mas o homem é biologicamente um animal hierárquico. Quando se remove uma hierarquia, outra brota automaticamente para tomar o seu lugar. A grande ironia do romantismo é que um movimento baseado na liberdade vai compulsivamente reescravizar-se em ordens imaginativas ainda mais fixas.

A natureza, saudada por Rousseau e Wordsworth como mãe benévola, é uma convidada perigosa. Os antigos cultuadores de Dioniso sabiam que a subordinação à natureza é crucificação e esquartejamento. A identidade humana é obliterada na conversão dionisíaca de matéria em energia, um tema das *Bacantes* de Eurípides. O romantismo, como os Embalados Anos 60 rousseauístas, entende erroneamente o dionisíaco como o princípio do prazer, quando na verdade é o brutal *continuum* de prazer-dor. Adorando a natureza e buscando liberdade sexual e política, o romantismo acaba em todo tipo de emaranhado imaginativo. A liberdade total é intolerável, e portanto impossível.

O superexpandido superego do romantismo sujeita-se imediatamente a restrições artificiais, como uma *ascese* purificadora, uma disciplina e punição. Primeiro que tudo, a poesia romântica inventa uma forma ritual arcaica, implicitamente pagã. Segundo, imerge-se em erotismo sadomasoquista, jamais inteiramente admitido pelos estudiosos. O sadomasoquismo torna-se berrante no final decadente do romantismo, que desafia Rousseau e Wordsworth ao rejeitar a natureza ctônica em favor do esteticismo apolíneo. Eu encaro o decadentismo do século XIX como uma convolução maneirista do apogeu romântico, e identifico-o extraordinariamente cedo — 1830. Os temas que encontro no alto romantismo e em sua última fase — crueldade, ambigüidade sexual, narcisismo, fascinação, obsessão, vampirismo, sedução — são todas as psicodinâmicas ainda não mapeadas da *cathexis* erótica, artística e teatral. Eu defino o romantismo americano como última fase, decadente, do romantismo, à maneira francesa. O decadentismo é uma contra-reação dentro do romantismo, corrigindo sua inclinação para Dioniso. Esse padrão ambivalente está lá desde o início. Rousseau é barbaramente respondido pelo decadente marquês de Sade, que está meio no Iluminismo, meio no romantismo. Blake, irmão britânico de Sade, responde a si mesmo, suas vozes de experiência devorando suas vozes de inocência. E Wordsworth é secretamente respondido e solapado por seu colega Coleridge, que através de Byron e Poe transforma romantismo em decadentismo na literatura e arte inglesas, americanas e francesas.

Rousseau e Wordsworth, amando a natureza feminina, abrem a porta de um armário que santo Agostinho fechou. De dentro dele saltam vampiros e espíritos da noite, que irão tocaiar nossa época. Permanecemos no ciclo iniciado por Rousseau: o idealismo liberal cancelado pela violência, o barbarismo, a desilusão, o cinismo. A Revolução Francesa, degenerando num sangrento Reinado de Terror e terminando com a restauração da monarquia no imperial Napoleão, foi a primeira experiência rousseuista fracassada. Rousseau julga o homem naturalmente bom. O mal nasce do condicionamento ambiental negativo. A santa criança de Rousseau, corrompida pela sociedade, se opõe ao bebê agressivo e egomaniaco de Freud — que eu vejo e ouço em toda parte. Mas o rousseuís-

mo floresce entre as assistentes sociais e especialistas em assistência infantil de hoje, cujas vozes suaves, luminosas, muitas vezes transpiram piedade e paternalismo.

Nas *Confissões*, modeladas nas de santo Agostinho, Rousseau diz que um incidente na infância formou seus gostos sexuais adultos. Ele tem oito anos, e é espancado e inadvertidamente excitado por uma mulher de trinta. Desde então, seus desejos são masoquistas: “Cair de joelhos diante de uma senhora dominadora, obedecer às ordens dela, ter de implorar o seu perdão, tem sido para mim o mais delicado dos prazeres”. No amor, ele é passivo; as mulheres têm de dar o primeiro passo.² Rousseau encerra o plano sexual da grande cadeia do ser, em que o homem era soberano sobre a mulher. No romantismo, ao contrário do Renascimento, as amazonas mantêm seu poder. Rousseau quer comer e guardar. Idolatrar a mulher é natural e certo, uma lei cósmica. Por outro lado, a recessividade masculina é atribuída à coerção feminina. De qualquer modo, o domínio e submissão sadomasoquistas são inerentes ao rousseauísmo desde o início.

Rousseau feminiza a persona masculina européia. O fim do século XVIII, a Era da Sensibilidade, dá ao homem ideal uma sensibilidade de mulher. Ele é o cortesão de Castiglione sem atletismo nem traquejo social. Olha a natureza e a beleza com toldada emoção. Rousseau faz da sensibilidade um prelúdio ao romantismo. O amante petrarquiano imaginava-se deliciosamente impotente diante de uma carismática rainha de gelo. O homem de sensibilidade feminilizada não tem foco erótico. Basta-se a si mesmo, saboreando seus próprios pensamentos e sentimentos. Seu narcisismo evolui para o solipsismo romântico, a dúvida sobre a realidade das coisas fora do ego.

Para Rousseau e os românticos, o princípio feminino é absoluto. O homem é um satélite na órbita sexual da mulher. Rousseau chama sua primeira protetora, madame de Warens, de “Mãe”, e ela o chama de “Pequeno”. Os heróis de Stendhal retomarão a erótica maternalista de Rousseau. De sua iniciação sexual por madame de Warens, diz Rousseau: “Senti-me como se houvesse cometido incesto”. Ela “obriga-o” depois a pôr seu vestido: é um sacerdote travestido de uma deusa. Rousseau assiste ao carnaval veneziano como uma dama mascarada, depois adota trajes armênios e ocupa-se em fazer renda: “Eu levava minha almofada comigo em minhas visitas, ou trabalhava em minha porta, como as mulheres”.³ Rousseau absorve a feminilidade das mulheres, mas elas não podem retribuir na mesma moeda. Têm de continuar femininas. Ele sente nojo do peito chato da intelectual madame d’Épinay. Mas a voluptuosa figura feminina é realçada pelo travestismo: madame d’Houdedot, modelo de sua *Nouvelle Héloïse*, conquista Rousseau ao chegar a cavalo em trajes de homem.

A teoria da natureza de Rousseau baseia-se no sexo. Adorar a natureza significa adorar a mulher. Ela é uma misteriosa força superior. No fim da vida, ele gosta de deixar seu bote à deriva num lago suíço (uma cena reproduzida em *Prelude*, de Wordsworth): “Às vezes eu gritava com emoção: ‘Ó Natureza! Ó minha mãe! Aqui estou eu sob sua única proteção. Aqui não há nenhum

homem astuto ou safado para se intrometer entre nós!’’.’’⁴ O filho-amante da Grande Mãe despreza seus irmãos rivais. Apesar de toda a sua conversa de ternura e fraternidade, Rousseau era notoriamente brigão, vendo conspiração e perseguição por toda parte. Brigava constantemente com os amigos, incluindo seu benfeitor, o filósofo britânico David Hume. Suas fugas da cidade para a natureza eram peregrinações que o purificavam da contaminação masculina. Ele lançou moda. Assim que Rousseau elogiou os Alpes, diz Van den Berg, o desejo das pessoas de verem a Suíça espalhou-se por toda a Europa, “como uma epidemia”: “Foi então que os Alpes se tornaram uma atração turística”.⁵

Graças ao poder de projeção imaginativa, Rousseau imprimiu na cultura européia sua constelação peculiar de personas sexuais. O homem que criou a moderna autobiografia tornou autobiográfica a ciência política. Foi o primeiro a reivindicar o que chamamos de identidade sexual. Antes de fins do século XVIII, a identidade era determinada internamente pela consciência moral e externamente pela família e a classe social. Rousseau antecipa Freud ao inserir o sexo no drama infantil de desenvolvimento do caráter. O quão impressionante foi esse afastamento fica claro quando comparamos Rousseau a seus precursores franceses na auto-análise. Nos *Ensaio*s (1580), Montaigne relaciona seus hábitos sexuais de maneira tão casual quanto seus menus ou os movimentos de suas entranhas. Sexo para Montaigne é cronograma e fluxograma: com que frequência e a que horas do dia ele se deita com a esposa? O ato sexual equivale retoricamente ao seu gosto em questão de vinhos ou a relutância a usar baixela de prata (uma efeminada importação italiana). A identidade de Montaigne não é determinada pelo sexo. Ele é intelecto discursivo, meditando sobre os costumes sociais. Nos *Pensamentos* (1670), Pascal repele as animadas intimidades de Montesquieu, dizendo que este fala demais de si mesmo. Na transição do Renascimento para o século XVII, a identidade tornou-se mais pobre e ansiosa. Pascal jamais reflete sobre sua identidade sexual. A questão suprema é a relação da alma com Deus, ou, mais apavorante, a relação da alma com um universo sem Deus. O sexo é apenas parte da mundanidade que impede as lutas espirituais do homem.

Rousseau faz do sexo um princípio básico do caráter ocidental. A fluidez e ambigüidade psíquicas, tema das comédias de travestis de Shakespeare, entram no fluxo principal do pensamento e do comportamento. Autobiografia torna-se apologia. As *Confissões* são um romance do ego. Rousseau é o primeiro a identificar perversidade adulta com trauma de infância. A busca cristã de salvação é refundida em termos eróticos. Os espíritos guias femininos de Rousseau são aparições, anjos e demônios. Ele é um Moisés pagão, subindo os Alpes para encontrar seu Deus. À deriva no lago, flutua no útero da natureza líquida. A revolução sexual que causou é evidente no surgimento do homossexualismo como uma categoria formal. Desde a Antigüidade, havia atos homossexuais, honrosos ou dissolutos, a depender da cultura e da época. Desde fins do século XIX, há homossexualismo, uma condição do ser em que se entra após buscar ou “ques-

tionar", uma crise de identidade rousseauísta. A moderna psicologia, seguindo Rousseau, dá pessimisticamente raízes mais fundas ao homossexualismo que o judeu-cristianismo, que subordina o sexo à vontade moral. Nossa "liberdade" sexual é uma nova escravização à velha Necessidade.

O filosofar de Rousseau sobre o sexo origina-se no fracasso das hierarquias sociais e morais em fins do século XVIII. Antes do Iluminismo, a rígida estratificação de classes, por mais embrutecedora que fosse, proporcionava um senso de comunidade. Agora a identidade, expandindo-se de repente, tem de encontrar outros meios de definição. Mas sexo não é substituto para metafísica. Pascal diz: "A tendência deve ser para o geral, e a inclinação para si mesmo é o início de toda desordem, na guerra, na política, na economia, no corpo individual do homem".⁶ O sexo era fundamental para as antigas religiões de mistério, mas elas tinham uma visão coerente da natureza onipotente, tão violenta quanto benigna. Rousseau, o primeiro fabricante de identidade sexual, busca a liberdade banindo as hierarquias sociais e adorando uma natureza uniformemente benigna. Minha teoria: quando a autoridade política e religiosa enfraquece, a hierarquia reafirma-se no sexo, como o fenômeno arcaizante do sadomasoquismo. A liberdade gera novas prisões. Não podemos escapar de nossa vida nestes corpos fascistas. A subordinação sadomasoquista de Rousseau às mulheres vem de sua superidealização da natureza e da emoção. Ao fazer mel, ele leva ferroadada.

Uma das causas da simplista teoria da natureza de Rousseau: não houve *The faerie queene* na literatura francesa, para mostrar os perigos da natureza. Conseqüentemente, surgiu Sade, com todos os seus horrores, para conter as felizes esperanças de Rousseau. Rousseau e Sade juntos são iguais à totalidade de Spenser. Spenser e Sade vêem o daimonismo no sexo e na natureza. O marquês de Sade (1740-1814) é um grande escritor e filósofo, cuja ausência dos currículos universitários ilustra a timidez e hipocrisia das humanidades liberais. Nenhuma educação sobre a tradição ocidental está completa sem Sade. Deve-se enfrentá-lo, em toda a sua feiúra. Corretamente lido, é engraçado. Satirizando Rousseau, ponto por ponto, ele prefigura as teorias da agressão em Darwin, Nietzsche e Freud. Sade foi processado por governos conservadores e revolucionários, e passou 27 anos na prisão. Proibiu-se a publicação de seus livros, mas raras edições particulares influenciaram escritores franceses e ingleses de vanguarda por todo o século XIX. As obras completas sobreviventes de Sade foram finalmente publicadas de modo confiável após a Segunda Guerra Mundial. Intelectuais franceses abraçaram-no como um criminoso-poeta no estilo de Jean Genet, ladrão e freguês de cadeia homossexual. Mas Sade mal causou moossa na consciência acadêmica americana. Para os liberais, é sua violência, muito mais que seu sexo, que é tão difícil de aceitar. Para Sade, sexo é violência. Violência é o verdadeiro espírito da mãe natureza.

Sade é uma figura de transição. Seus aristocráticos libertinos pertencem ao romance mundano do século XVIII, como *As ligações perigosas* (1782) de Laclos.

Mas a ênfase de Sade em energia, instinto e imaginação o situa diretamente no romantismo. Ele escreve na mesma década que Blake, Wordsworth e Coleridge. Ampliando a idéia de identidade sexual de Rousseau, faz do sexo um teatro de ação pagã. Enfia uma cunha entre sexo e emoção. A força, e não o amor, é a lei do universo, a maior verdade pagã. A daimônica mãe natureza de Sade é a deusa mais sangrenta desde a Cibele asiática. Rousseau revive a Grande Mãe, mas Sade restaura sua verdadeira ferocidade. Ela é a natureza de Darwin, de dentes e garras sangrentos. Basta seguir a natureza, diz Rousseau. Sade concorda rindo sombriamente. “A crueldade é natural”, diz na *Filosofia na alcova* (1795). Em *Justine*, chama a natureza de nossa “mãe comum”. O mundo de Sade é governado por um titã fêmea: “Não, não há Deus, a Natureza basta-se a si mesma; não tem, absolutamente, necessidade de um autor”.⁷ A Grande Mãe, supremo personagem feminino de Sade, começa e termina tudo.

Nos ritos secretos de Sade, os libertinos flagelam, estupram e castram suas vítimas, depois devoram os corpos e bebem o sangue. Como sacerdotes astecas, vivissecam, extraíndo o coração vivo. Produto da elegante aristocracia francesa, Sade primitiviza sua própria cultura e a torna decadente. Mistura atos sexuais com agressões e mutilações para mostrar a brutalidade latente do sexo. Como em Freud, o instinto sexual é amoral e egoísta. Em *Juliette* (1797), respondendo à *Julie* de Rousseau, Sade diz da luxúria: “Ela exige, ela milita, ela tiraniza”. Sexo é poder. Sexo e agressão fundem-se de tal modo que não apenas o sexo é assassino, mas o assassinato é sexual. Uma mulher declara: “O assassinato é um ramo de atividade erótica, uma de suas extravagâncias. O ser humano só atinge o paroxismo final do prazer através de um acesso de raiva”. O orgasmo é uma explosão de violência, “uma espécie de fúria”, mostrando a intenção da natureza de que “o comportamento durante a cópula seja o mesmo que o comportamento furioso”.⁸ Freud diz que a criança, assistindo à cena primitiva do intercurso dos pais, pensa que o homem está ferindo a mulher. Sade corrige o mapa do passado de Rousseau: o erotismo deste foi moldado por subordinação sadiana, não por ternura rousseauísta. O menino de oito anos flagelado foi um iniciado no culto sadiano.

Sade mistura sua acusação a Rousseau com sua acusação ao cristianismo. Como Nietzsche, a quem influenciou claramente, Sade ataca a inclinação do cristianismo pelo fraco e marginalizado. Preservando os inferiores, a piedade cristã “perturba a ordem natural e perverte a lei natural”. A dominação é direito do forte. Contra Cristo e Rousseau, Sade diz que a benevolência e “o que os tolos chamam de humanidade” “nada têm a ver com a Natureza”, mas são “fruto da civilização e do medo”. O fundador do cristianismo era “um indivíduo fraco”, “um desgraçado insignificante”. Sade descarta a caridade cristã e a igualdade e fraternidade de Rousseau como ilusões sentimentais. Não há obrigações sociais ou morais para o filósofo: “Ele está só no universo”.⁹ Devido à sua concentração romântica no ego, os libertinos de Sade jamais permitem que o amor ou a amizade sobrevivam. A lealdade é um pacto temporário entre conspiradores criminosos.

A humanidade não ocupa posição especial no universo. Sade pergunta: “Que é o homem? e que diferença há entre ele e outras plantas, entre ele e todos os outros animais do mundo? Nenhuma, é óbvio”. Essa é uma visão classicamente dionisíaca da imersão do homem na natureza orgânica. O judeu-cristianismo eleva o homem acima da natureza, mas Sade, como Darwin, coloca-o no reino animal, sujeito à força natural. Vegetal também: o homem não tem alma, é “uma planta absolutamente material”. E mineral; Juliette diz: “O homem não depende de modo algum da Natureza; não é sequer filho dela; é a espuma dela, seu resíduo precipitado”.¹⁰ A mãe natureza de Rousseau é a Virgem cristã, abraçando amorosamente seu bebê. A mãe natureza de Sade é a canibal pagã, as mandíbulas de dragão pingando esperma e baba.

Como o homem não tem privilégios no universo de Sade, os atos humanos “não são nem bons nem maus intrinsecamente”. Do ponto de vista da natureza, o sexo marital não é diferente do estupro. Para provar que a benevolência humana é uma teoria utópica contraditada pela realidade, Sade monta um catálogo de atrocidades praticadas por toda cultura na história, muitas vezes em nome da religião. Seu sincretismo antropológico, antecipando o de Frazer, demonstra o relativismo dos códigos sexuais e criminais. Surpreendentemente, a abolição da lei civil e divina por Sade não conduz à anarquia. Os libertinos estabelecem suas próprias estruturas rigorosas, a hierarquia natural de fortes e fracos, senhores e escravos. Quer na Associação dos Amigos do Crime de *Juliette*, quer na vasta Escola de Libertinagem de *Cento e vinte dias de Sodoma*, os libertinos de Sade se organizam em unidades sociais autônomas. Emitem prospectos e estatutos, projetam ambientes arquitetônicos, e arrebanham suas vítimas em classes e subclasses eróticas. Como colônias de formigas, secretam sistemas. Essas coisas em Sade vêm do Iluminismo apolíneo. Como sexualista dionisíaco, ele abole a grande cadeia do ser, mergulhando o homem no grande *continuum* da natureza, mas não pode livrar-se do hierarquismo intelectual de sua época. A identidade dos libertinos precede seu agrupamento cooperativo para a devassidão. A personalidade em Sade é dura e impermeável — ou seja, apolínea. Não há mistérios ou ambigüidades, porque nada é deixado ao inconsciente, cujas mais perversas fantasias se esvaziam na fria luz da consciência. Em Sade, a personalidade apolínea é mergulhada em esgoto dionisíaco, mas emerge limpa e intata.

Os libertinos de Sade muitas vezes são bissexuais. Homens de aparência mole anseiam por sodomia passiva. Dolmancé pertence a um terceiro sexo: com suas “manias femininas”, o sodomita foi criado pela natureza para “diminuir ou minimizar a propagação”. As heroínas de Sade estão entre as mulheres mais poderosas da literatura, irmãs da violenta Cleópatra. Madame de Clairwil, de *Juliette*, e madame de Saint-Ange, da *Filosofia na alcova*, têm extraordinário autocontrole e presença aristocrática. Igualam-se aos libertinos homens em erudição e força intelectual. Madame de Clairwil (“vontade clara” apolínea) combina “Minerva” com “Vênus”. Seu olhar penetrante é “feroz demais para se suportar”. A própria Juliette, através de suas volumosas aventuras (1193 pági-

nas), tem um cativante frescor, resistência e masculina voluntariosidade. As mulheres agressoras de Sade têm o poder de intimidação e ataque de Cleópatra, mas fazem o que Cleópatra apenas imagina. Madame de Clairwil observa: "Torturar homens ainda é meu passatempo favorito". Juliette admira-a em ação, "quando a vi lambuzando as faces com o sangue da vítima, provando-o, bebendo-o, quando a vi morder a carne dele e arrancá-la com os dentes; quando a vi esfregar seu clitóris nas feridas sangrentas que fizera no infeliz". Outro feito: "A feroz criatura abre o abdome do garoto que lhe foi confiado, arranca-lhe o coração e enfia-o quente na buceta. [...] Madame de Clairwil lançou um berro de prazer. 'Juliette', arquejou. 'Experimente, Juliette, experimente, não há nada que iguale a sensação'".¹¹ Desde as *Bacantes* que não se via uma transcrição tão direta de experiência daimônica. Sade recria a agonia e êxtase da antiga religião de mistério. Suas libertinas são sumas sacerdotisas da natureza selvagem, fazendo seu trabalho dia e noite.

Juliette chama-se de "semelhante ao homem nos gostos e pensamento". Para seu primeiro crime, ataque sexual e assassinato de uma mulher inferior, veste roupas de homem, sinal de sua nascente vontade masculina. Transforma o travestismo de Rosalinda no baile de máscaras de um carrasco. Noirceuil recruta Juliette para duplos casamentos travestis, que superam os de Nero. Vestido de mulher, Noirceuil casa-se com um homem; depois, vestido de homem, casa-se com um sodomita vestido de moça. Juliette, enquanto isso, veste-se de homem e casa-se com uma lésbica; depois, vestida de mulher, casa-se com uma lésbica vestida de homem. Um labirinto sexual.

A masculinidade das mulheres de Sade às vezes é anatômica. Madame de Champville, de *Cento e vinte dias de Sodoma*, e a bela freira madame de Volmar, de *Juliette*, têm clitóris de dez centímetros. Madame Durand tem uma vagina obstruída e um clitóris "do tamanho de um dedo", com o qual pratica sodomia em mulheres e garotos. Nessas cruéis penetradoras, Sade cria uma nova persona sexual aberrante: a mulher sodomita ativa. Sade e Baudelaire gostam do lesbianismo por sua aura de não-natural. A mulher desperdiça sua energia reprodutiva em si mesma. Sade acha as lésbicas superiores às outras mulheres, "mais originais, mais inteligentes, mais agradáveis". Suas cópulas lésbicas prosseguem constantemente por toda a Europa. As heroínas lésbicas imitam o "incessante fluxo e ação" da natureza. A valente Juliette contrasta com sua irmã boazinha Justine, em grande parte como Cleópatra contrasta com Otávia. Todas as tragédias e ofensas se abatem comicamente sobre a paciente e humilde Justine. A virtude fracassa; o vício prospera. Penso que Justine é Rousseau, e Juliette é Sade. A virtude é "inerte e passiva", mas a natureza é "movimento", "agitação ativa".¹² Em Sade, como em Spenser, a pura feminilidade é um vácuo em que a energia da natureza se despeja com violência. A natureza termina matando Justine com um raio. Em Sade, como em Blake, a energia é masculina. Daí as grandes heroínas de Sade serem masculinizadas por sua vitalidade criminoso.

Os libertinos de Sade retêm o intelecto apolíneo no vagalhão do fluxo dionisíaco da natureza. Embora Sade ache que os homens não diferem das plantas,

seus personagens o contradizem com longos discursos nada vegetais. Na verdade, nunca param de falar. Longas dissertações eruditas prosseguem em meio a orgias, como em *Filosofia na alcova*, com sua rápida gangorra entre teoria e *praxis*. Os tempestuosos discursos de Cleópatra vinham da ligação de Dioniso com a linguagem — daí a logofilia dos copuladores de Sade. Mas não há auto-entrega dionisíaca em Sade. Pode haver moderado delírio no orgasmo (madame de Saint-Ange: “Aííí! aííí! aííí!”), mas em geral as palavras prosseguem a despeito da ejaculação. Os dissidentes sexuais de Sade buscam a ilegalidade dionisíaca e abandonam-se a fluidos dionisíacos. A sordidez fisiológica, tema de “The lady’s dressing room”, de Swift, é minuciosamente detalhada em *Cento e vinte dias de Sodoma*. Há aqui mais interlúdios excrementais do que em qualquer outro romance de Sade, não apenas coprofagia, mas o lambimento das mais obscuras secreções do corpo. Como em Whitman, a identidade é expandida e redefinida absorvendo os detritos da vida. Ser sexualmente excitado por uma coisa excêntrica, insignificante ou nojenta é uma vitória da imaginação. Sade demonstra a promíscua abrangência total de Dioniso. Faz do lamber e chupar atos mentais. Sem a grande cadeia do ser, não há dignidade ou decoro hierárquicos. Os libertinos de Sade vadeiam livremente em imundície e não vêem humilhação em ser açoitados ou sodomizados em público. O esvaziamento excretório de uma pessoa na boca de outra é monólogo dionisíaco, um oratório pagão.

Sade põe o corpo humano no reino dos esquadrejamentos dionisíacos, desprezado pelo Apolo de Ésquilo como o lar ctônico das Fúrias. As torturas inventadas pelos libertinos são daquelas que pulverizam a forma, que encontrei em Homero e Eurípedes. Os libertinos obliteram avidamente os contornos formais do corpo, rasgando, furando, arranhando, cegando, estropiando, retalhando, queimando, derretendo. A tolerância dos leitores às bárbaras fantasias de Sade pode variar. Eu mesma não consigo suportar muitos trechos, apesar de meu longo estudo do ctônio e, talvez mais pertinente, um verão universitário como secretária de enfermaria no pronto-socorro de um hospital. Não leiam Sade antes do almoço! Ele sujeita o corpo a processos dionisíacos, reduzindo o humano a matéria-prima e dando-o de comer à natureza rapace.

Plutarco chama Dioniso “o Muito”. O sexo sadiano não é democrático, mas sempre se dá em grupos. Há quartos particulares junto à arena sexual de *Cento e vinte dias de Sodoma*, mas parecem apenas ornamentais. Os libertinos preferem o frenesi da malta, uma caterva báquica. As metamorfoses de Dioniso estão na turvante ação sexual, na invenção de personas sexuais e na modelagem do corpo em novas formas. Os homens assumem papéis masoquistas e as mulheres estupram e torturam para destruir a tradicional hierarquia sexual. Restaura-se o paganismo e recria-se o mundo hermafrodita da orgia romana. Sade quer criar um andrógino como o monstro perfeito, combinando o máximo de identidades perversas possível. Sodomizada enquanto estupra a própria mãe, a *ingénue* Eugénie grita alegremente: “Aqui estou: de um só golpe, incestuosa, adúltera, sodomita, e tudo isso numa moça que só perdeu a virgindade hoje!”. Fornicando com o irmão, madame de Saint-Ange é sodomizada por Dolmancé, que por sua

vez está sendo sodomizado pelo jardineiro. Ela declara a Eugénie: “Veja, meu amor, veja tudo que eu faço simultaneamente: escândalo, sedução, mau exemplo, incesto, adultério, sodomia!”. Eugénie, iniciada nos mistérios pagãos, é catequizada por sua preceptora, satirizando a teoria progressivista da educação de Rousseau. Sade concebe papéis e faz experiências com audácia romântica. Em *Cento e vinte dias de Sodoma*, o presidente de Curval explora outra variação: “A fim de combinar incesto, adultério, sodomia e sacrilégio, ele enraba a filha casada com uma hóstia”. Sade acrescenta ao seu ensopado afrontas ao sagrado. De novo: “Um sodomita notório, a fim de cometer esse crime juntamente com os de incesto, assassinato, estupro, sacrilégio e adultério, primeiro enfia uma hóstia no cu, depois faz-se enrabar pelo filho, estupra a filha casada e mata a sobrinha”.¹³ O orgiasta sádico é intelectual e contorcionista, um Laocoonte enroscado em seus proliferantes desejos.

Os conglomerados sexuais de Sade são como respostas a um enigma: Que é que é todo branco, preto e vermelho? Ele as apresenta a posteriori (!), em resposta à pergunta: como posso ofender tantas convenções quanto possível? São quebra-cabeças de prisão elaborados pela inteligência engenhosa, como no final ritualístico de *Como queiras*, em que Rosalinda faz de si mesma a solução para uma adivinhação sexual. Mas vejam a diferença entre a imaginação renascentista e a romântica. Rosalinda simplifica suas identidades sexuais superpostas para assegurar consolidação e progresso sociais. O incesto romântico, como veremos, é uma contração de relacionamentos. A endogamia incestuosa governa os conglomerados de Sade.

Em uma farra em Nápoles, Juliette gosta de receber “três picas simultaneamente, duas na buceta, uma no cu”:

Várias vezes todo mundo se concentrava numa única mulher. Três vezes eu agüentei a carga desse assalto geral. Eu me deitava sobre um homem que me enrabava; Elise, de cócoras sobre meu rosto, me dava sua bela bucetinha para chupar; outro homem enrabava-a acima de mim, enquanto me esfregava a buceta; e Raymonde estimulava o cu desse homem com a língua. Ao alcance de minhas mãos estavam Olympia de um lado, de quatro, e madame Clairwil do outro: eu introduzia uma pica no cu de cada um deles, e cada um deles chupava uma pica do sexto e do sétimo homem. Os seis criados, após terem esporrado oito vezes cada, foram finalmente recebidos sem dificuldade.¹⁴

Vemos uma gigantesca e complexa molécula sexual com um centro feminino. É o polvo da mãe natureza a contorcer-se. O híbrido multissexuado de Sade é como Cila ou Hidra, ou outros horrores ctônicos do mito grego. Esse grotesco em Spenser e Blake é sempre negativo. Mas não em Sade, que substitui as relações sociais por sexuais. Seus libertinos enxameiam em unidades mutuamente explorativas, depois se dissociam em átomos hostis. Multiplicação, soma, divisão: Sade perverte a matemática apolínea do Iluminismo. Uma voz de professor: se seis criados esporraram oito vezes cada, quantos criados são necessários para...?

Uma das mais exóticas conjunções de Sade ocorre num convento em Bolonha. Juliette faz a inesquecível observação: “A freira bolonhesa possui, em maior grau que qualquer outra mulher do continente europeu, a arte de chupar buçeta”. Sade parodia o estilo magistral de Diderot, investigando, comparando, concluindo:

Deliciosas criaturas! Vou sempre cantar a memória delas. [...] Foi aqui, meus amigos, que executei o que as italianas chamam de *rosário*: todas equipadas com picas artificiais, e reunidas num grande salão, nós nos engatávamos umas nas outras, e eram cem nessa corrente; embora nas que eram altas a corrente passasse pela buçeta, e pelo cu nas que eram baixas; em cada novena, colocava-se uma velha, que eram as contas do padre-nosso e tinham o direito de falar: elas davam o sinal para as descargas, dirigiam os movimentos e evoluções, e presidiam em geral a ordem dessas orgias extraordinárias.¹⁵

Cem freiras engatadas por pênis artificiais! No estilo das dançarinas de Busby Berkeley ou das Radio City Rockettes. O santo rosário torna-se o uroboros primo, um círculo vicioso. A ligação humana é sexualmente literalizada. As freiras orgiastas são como um nome polissilábico grego ou alemão, gerando prefixos e sufixos e hifenados por pênis artificiais. Como um homem do Iluminismo, Sade organiza a experiência dionisíaca em modelos apolíneos, pontuados pelo discurso hierárquico.

Os modos dionisíacos de Sade são multiplicidade e metamorfose. Dolmançé exorta Eugénie “a multiplicar esses excessos mesmo além do possível”, uma formulação romântica. Uma abadessa diz a Juliette: “Variedade, multiplicidade são os dois mais poderosos veículos da luxúria”. Madame de Saint-Ange explica os muitos espelhos do *boudoir*: “Repetindo nossas atitudes e posturas de mil modos diferentes, eles multiplicam infinitamente esses mesmos prazeres para as pessoas sentadas nessa otomana. Assim, tudo é visível, nenhuma parte do corpo pode ficar oculta: tudo tem de ser visto”. Madame de Saint-Ange é *voyeuse* e cubista, dividindo o corpo em partes espalhadas por uma única tela de visão. Em Sade, o agressivo olho apolíneo jamais perde seu poder. Cria uma noite de moralidade, mas nunca de visão. Noirceuil, ecoando Ovídio, aconselha às esposas: “Metamorfoseiem-se, assumam muitos papéis, assumam um e outro sexo”.¹⁶

A metamorfose dionisíaca é óbvia nos episódios travestis e transexuais. Um *roué* quer ser espancado por “um homem vestido de moça”, uma “flageladora masculina” chamada “ela”. O duque de Blangis, beijando um rapaz, é de repente sodomizado: “Praticamente sem notá-lo, ele mudou de sexo”. As operações transexuais são brutalmente improvisadas: “Depois de ter arrancado a pica e os colhões do rapaz, usando um ferro em brasa ele abre uma buceta no lugar antes ocupado pelos órgãos genitais; o ferro abre o buraco e cauteriza ao mesmo tempo; ele fode o novo orifício do paciente e estrangula-o com as mãos enquanto esporra”. Os libertinos praticam medicina daimônica. Outra experiência transexual, com transplantes de órgãos: “Um sodomita: rasga os intestinos de um

menino e de uma menina, põe os do menino na menina, os da menina no corpo do menino, costura as incisões, amarra-os de costa um para o outro numa coluna que os sustenta a ambos, e fica vendo-os morrer”.¹⁷ Lembrem-se, isso são idéias, não atos. Sade isola a agressão na mente científica ocidental. E demonstra (meu tema constante) o caráter sexual da visão ocidental. Sade banca a mãe natureza darwiniana, mudando os sexos e fazendo enxertos com mãos pesadas. Como ela, extrai esterco e marga da humanidade.

Portanto, a identidade em Sade, como no romantismo, vem não da sociedade, mas do ego daimonizado. Mas ele difere dos mais passivos românticos (com exceção de Blake) ao fazer a identidade brotar da ação, para libertino e vítima igualmente. Um origina o ato, o outro sofre-o. O contexto de identidade sadiana é dramaturgico. Há sempre *tableaux* e “espetáculos dramáticos” de corpos entrelaçados, dos quais as pessoas fazem espirituosos julgamentos estéticos. A teatralidade é berrante no sadomasoquismo moderno, com seus trajes, adereços e roteiros. O sadomasoquismo, como sugeri, é um sintoma de sede cultural de hierarquia. A religião é mal dirigida quando relaxa seu ritualismo. A imaginação anseia por subordinação, e irá buscá-la em outra parte. Sade, um *filósofo* que expulsa a Igreja de seu universo, termina fazendo do sexo uma nova religião. Seu pródigo ritualismo sexual dramatiza o hierarquismo natural do sexo — um hierarquismo que nada tem a ver com o costume social, pois as mulheres podem ser senhoras e os homens escravos. O sadomasoquismo é friamente formal, uma expressão condensada da estrutura biológica da experiência sexual. Em todo orgasmo há dominação ou rendição, sempre abertas aos dois sexos, em grupos, pares ou sozinhos. Richard Tristman me disse: “Toda sexualidade implica certo grau de teatro”. O sexo contém um elemento do abstrato e transpessoal, que só o sadomasoquismo reconhece sem rodeios. Tristman continuou: “Todas as relações sexuais envolvem relações de dominação. O desejo de igualdade nas mulheres é provavelmente uma manifestação atenuada do desejo de dominar”. Saudado nos anos 60 como um libertador sexual, Sade é na verdade o mais erudito documentador da sujeição do sexo a ordens hierárquicas.

A teatralidade dos libertinos de Sade vem da clareza de sua consciência. Não se precisa de devaneios nem introspecções num mundo em que a realização vem imediatamente após o desejo. Os libertinos são como imperadores romanos em riqueza e poder, duas coisas, como observa Sade, que dão absoluto controle sexual sobre outros. Como Blake, Sade exalta a imaginação romântica, fonte de desejo e portanto de realização: “O fogo da imaginação deve acender a fornalha dos sentidos”. A imaginação livre pode “forjar, tecer, criar novas fantasias”. Juliette declara: “A imaginação é o único berço onde nascem os prazeres”. Sem ela, “tudo que resta é o ato físico, chato, grosseiro e brutal”.¹⁸ A maior zona erógena de Sade é a mente. Suas obras, como as de Genet, são sonhos auto-eróticos de prisão criando um perverso universo de novas sensações e sexos. Sade é o cosmogônico Khepera, renovando eternamente o seu desejo. A masturbação é seu princípio motivador.

Em *Cento e vinte dias de Sodoma*, com o seu formato semelhante ao do *Decameron*, a compulsão de descobrir novos rituais sexuais para estimular o orgasmo aparece nas listas numeradas das partes finais, ainda em rascunho quando o manuscrito desapareceu na tomada da Bastilha. Sade inventa uma espantosa série de curtos roteiros sexuais que isolam o drama e a subordinação, fantasias reduzidas à sua esquelética estrutura hierárquica. Todos têm data e número. As listas são parte diário, parte calendário hagiográfico, catálogo épico, cálculo apolíneo.

Podemos sentir o erotismo nisso, mesmo que deixemos de partilhar de seu apelo: “A 22 de dezembro. 109. Ele esfrega mel na moça nua, depois amarra-a a uma coluna e solta sobre ela um enxame de grandes moscas”. São Sebastião torna-se a fervilhante colméia da mãe natureza efésia. Outros roteiros são mais intrigantes. “Faz com que ela corra nua pelo jardim à noite, a estação é o inverno, o clima congelando; aqui e ali há cordas estendidas, nas quais ela tropeça e cai”. Ou: “Ele segura a moça pelas orelhas e passeia-a pelo quarto, esporrando enquanto desfila com ela”. A imagística é de malícia e sabotagem, caça e troféu. A moça é um coelho flagelado derrubado. Os roteiros de Sade podem ser desarmantemente brandos: “Mandar trazer-lhe uma mulher de belos cabelos, dizendo que quer apenas examinar os cabelos dela; mas ele os corta traiçoeiramente e esporra ao vê-la desfazer-se em lágrimas e chorar seu infortúnio, do que ele ri imoderadamente”.¹⁹ Isso é máscara spenseriana, um espetáculo público erotizado pela superposição de vulnerabilidade feminina e frio e luxurioso poder hierárquico.

A precisão de Sade dá a suas fantasias uma cômica gratuidade: “Ele arranca os dentes dela e arranha as gengivas com agulhas. Às vezes aquece as agulhas”. As agulhas quentes são o menor dos problemas dela. O estilo auto-satírico decadente de Sade pertence a um *fin de siècle* setecentista. Há tiradas swiftianas: “A 17 de fevereiro. 90. Um veado cozinha uma menina num duplo caldeirão”. O caldeirão brilha com profissionalismo de livro de receita. Minha favorita lembra Alice sendo apresentada ao pudim de ameixas: “Ele amarra a moça de barriga para baixo sobre uma mesa de jantar e come um omelete quente servido nas nádegas dela. Usa um garfo excessivamente afiado”.²⁰ Agulhas quentes, panelão duplo, dentes de garfo que fazem cócegas: o olho é atraído por uma crescente especificidade de detalhe, até nos vermos olhando uma cena grotesca com absorção científica. O humor epiceno de Sade alia-o a Lewis Carroll e Oscar Wilde. As listas de *Cento e vinte dias de Sodoma* parecem uma relação de revoltantes epigramas wildianos.

O diretor de teatro de *Cento e vinte dias de Sodoma* é homem, mas na obra de Sade como um todo as mulheres não sofrem mais abusos que os homens. Sade e Blake concedem às mulheres a liberdade sexual dos homens. Embora cultue suas grandes libertinas, ele detesta a mulher procriativa. Mulheres grávidas são torturadas, forçadas a abortar, ou esmagadas juntas em rodas de ferro. Madame de Saint-Ange diz a Eugénie: “Eu te declaro, tenho tal horror à geração que deixaria de ser tua amiga assim que ficasses grávida”. Madame

Delbène exorta Juliette: “Não procries”. Um estatuto da Associação dos Amigos do Crime diz: “A verdadeira libertinagem detesta a progeneritura”. As três grandes figuras de *Filosofia na alcova* detestam suas mães. A novela termina num ataque ritualístico a uma mãe, madame de Mistival, que vem salvar a filha Eugénie de seus corruptores. Em vez disso, a mãe é estuprada, açoitada e contaminada vaginal e analmente por um criado sifilítico. Depois vagina e reto são costurados com “um grosso fio vermelho encerado”.²¹ A tortura por costura ocorre em outra parte em Sade, mas em nenhuma outra tão enfaticamente. Só aqui o fio é vermelho, sugerindo o arterial e umbilical. A cena antecipa o sonho arquetípico de Huysman com a mãe natureza, em que os órgãos genitais femininos se transformam numa flor sifilítica.

Sade busca um equivalente feminino da castração. Como se dessexualiza uma mulher sem esquarterá-la e portanto matá-la? Em *Cento e vinte dias de Sodoma*, o duque de Blangis tenta uma operação dessa, desarrumando as entranhas da mulher ao perfurar as paredes vaginais, intestinais e gástricas. Mas na *Filosofia na alcova* Sade quer androginizar a mulher procriadora e mandá-la de volta ao mundo em humilhante esterilidade. Uma ação simbólica semelhante era o que acontecia quando Jack, o Estripador, extraía e pregava em público o útero de suas vítimas. Considero Sade um tanto vago a respeito da anatomia sexual feminina; de outro modo, teria espalhado essas esterectomias improvisadas por toda a sua obra. A mutilação dos órgãos genitais femininos, que se noticia até hoje em todo o mundo, descende de antigos modos de ver o mistério da fertilidade feminina. Jung diz: “De vez em quando, ainda ocorre de os nativos da selva matarem uma mulher e extrair o seu útero, a fim de fazer uso desse órgão em ritos mágicos”.²² Tais coisas originam-se não do preconceito social, mas do medo legítimo da aliança da mulher com a natureza ctônica.

O corpo feminino é com frequência ridicularizado em Sade. Dois laçaios homossexuais efeminados despem Justine e riem desbragadamente de seus órgãos genitais. “Não há nada mais nojento que esse buraco”. Um homem em *Juliette* chama os órgãos genitais femininos de “impuro e fétido abismo”. O busto feminino é luxuriosamente admirado pelas lésbicas de Sade, mas deixam os muitos homens indiferentes. Em *Cento e vinte dias de Sodoma*, um cavaleiro priápico repele madame Duclos: “‘Diabos, tira essas malditas tetas daqui’, exclamou; ‘quem te pediu tetas? É isso que não consigo suportar nessas criaturas, cada uma dessas impudentes está doida para exibir seus miseráveis peitos’”.²³ Os seios muitas vezes aparecem apenas para ser flagelados e retalhados — ou, num caso, até mesmo assados numa grelha. Mas antes de condenarmos Sade, pensem no quadro de Tiepolo, *O martírio de santa Ágata* (1750). A santa expira em êxtase, os olhos voltados para o céu, enquanto seus seios amputados são recolhidos para nós por um indiferente pajem segurando uma bandeja de prata. Espera-se que vomitemos ou comamos? Durante 2 mil anos, a tortura de santos martirizados, assim como a de Cristo, tem enchido a imaginação ocidental de devaneio sadomasoquista. O adolescente Yukio Mishima teve seu primeiro orgasmo ao ver uma cópia do *São Sebastião*, de Guido Reni. O

sexo e violência na iconografia cristã são uma erupção da religião de mistério pagã, da qual o cristianismo é um desenvolvimento.

Sade acha o corpo feminino menos bonito que o masculino. Comparem um homem e uma mulher nus: "Serão obrigados a concluir que a mulher é simplesmente o homem numa forma extraordinariamente degradada".²⁴ Como Michelangelo, Sade admira a articulação dos músculos, o correlato blakiano de sua energia romântica. Simone de Beauvoir e Barthes relacionam a desvalorização do corpo feminino por Sade à sua fome homossexual de sodomia.²⁵ Mas o simbolismo sexual é maior que os hábitos privados. A sodomia é o protesto racional de Sade contra a natureza criadora incansavelmente abundante. A cópula heterossexual à maneira dos cachorros, uma peça de resistência da atual pornografia, representa a animalidade e impessoalidade da experiência sexual. Quando se desvia rosto de rosto, aniquilam-se a emoção e a sociedade. Lembrem-se o rosto mascarado da Vênus de Willendorf. A máscara de couro com zíper do moderno equipamento sadomasoquista cobre toda a cabeça e primitiviza a personalidade. O significado ritual da sodomia aparece num mito registrado por Clemente de Alexandria. Como recompensa por orientações para o submundo, Dioniso promete sodomizar Proximos. Mas quando o deus retorna, Proximos está morto. Para cumprir sua promessa, Dioniso penetra analmente o cadáver com um galho esculpido em forma de pênis. A sodomia é imaginada como entrada ritual no submundo, simbolizado pelas entranhas do homem.

Os atos de sexo rituais do antigo culto da terra destinavam-se a estimular a fertilidade da natureza. A sodomia em Sade bloqueia o procriativo. Como Blake, Sade dá vida à Grande Mãe como um ato de hostilidade. A campanha contra madame de Mistival começa com a proclamação de Dolmancé: "Não devemos absolutamente nada a nossas mães". Após o estudo da luta poética masculina por Harold Bloom em *The anxiety of influence* [A ansiedade da influência], é impossível ler tal declaração sem ouvir seu verdadeiro significado: "Devemos absolutamente tudo a nossas mães". As obras de Sade ritualizam o sexo em escala gigantesca. Se um ritual alivia a ansiedade, as invenções sadomasoquistas de Sade são modos de distanciamento pelos quais a imaginação masculina tenta libertar-se das origens femininas. Também aqui, há paralelos com Blake. Jane Harrison diz: "O homem não pode escapar do fato de que nasceu da mulher, mas pode, e se for sábio o fará assim que chegar à virilidade, executar cerimônias de libertação e purgação".²⁶ A obsessiva sodomia de Sade é um ritual de libertação para fugir ao poder materno.

Por isso Sade alternadamente celebra e vilifica a mulher. Dá a suas libertinas intelectuais outra prerrogativa masculina, desafiando a realidade: a paixão pelas atrocidades sexuais. Todos podem ver, pela simples leitura dos jornais, que os homens cometem crimes sexuais e as mulheres não. A idéia feminista de que a violência sexual é causada pelo denegrimento sexual das mulheres é desmentida pelos muitos casos de tortura e estupro com assassinato homossexual de garotos às dúzias. Os crimes sexuais resultam menos de condicionamento ambiental do que de uma falta de socialização. Os crimes mutilantes cometidos por mu-

lheres são extremamente raros. Há as irmãs Papin, cujo massacre dos patrões inspirou *As criadas*, de Genet. Depois disso, não sabemos mais, tendo de recuar até Lizzie Borden com seu machado, que pode ter feito uma crua barganha. Quanto ao que Sade chama “assassinato de luxúria”, ou “assassinato venéreo” — o homicídio que estimula o orgasmo ou o substitui — peço que se apontem as mulheres. Uma das mulheres mais intrigantes da história, a húngara condessa Erzsebet Bathory (1560-1614), protótipo da vampira lésbica dos filmes de horror, talvez se tenha excitado sexualmente com a tortura e assassinato de 610 donzelas, mas as histórias falam apenas que ela se banhava no sangue delas para manter a juventude. Como diz Freud: “As mulheres demonstram pouca necessidade de degradar o objeto sexual”.²⁷

O assassinato em série ou sexual, como o fetichismo, é uma perversão da inteligência masculina. É uma abstração criminosa, masculina em seu egoísmo e perturbação dementes. É o equivalente assexual da filosofia, matemática e música. Não há Mozart feminino porque não há Jack, o Estripador, feminino. Sade ampliou espetacularmente o caráter feminino. O barbarismo de madame de Clairwil, despedaçando orgasmicamente as vítimas membro a membro, é o sinal do maior poder *conceitual* dela. As criminosas sexuais de Sade são *belles dames sans merci* do início do romantismo. As *femmes fatales* românticas serão caladas, noturnas, iluminadas por seu próprio olho daimônico animal. Mas as mulheres de Sade, faladoras inveteradas, mantêm o claro olho solar apolíneo do intelecto ocidental.

A enorme influência de Sade sobre a última fase decadente do romantismo não foi inteiramente estudada. A importância dele é demonstrada por Mario Praz em “A sombra do divino marquês”, em *A agonia romântica* (1933), um grande livro desprezado pela maioria dos críticos como simplista e sensacionalista. Baudelaire e Swinburne enfatizam sua dívida com Sade, que prefigura de várias formas a sensibilidade decadente. Ele descobre beleza no horrível e revoltante. Como os imperadores romanos, justapõe artificialidade e sofisticação com barbarismo ctônico. Seus libertinos são “indiferentes a tudo que é simples e lugar-comum”, uma expressão decadentista.²⁸ Os libertinos estão sempre auto-emparedados, uma claustrofobia decadentista. Encontraremos um paralelo nos espaços aprisionados do romance gótico, que chega até o decadentismo através de Poe. As arenas sexuais de Sade, juncadas de cadáveres, assemelham-se à morgue gótica. Aquelas pilhas de matéria em decomposição são os acumulados objetos da natureza e da sociedade que vejo oprimindo a imaginação romântica.

AMAZONAS, MÃES, ESPECTROS

De Goethe ao gótico

O jovem Goethe, discípulo de Rousseau, inicia a autoconsciência literária alemã num tumulto de ambigüidades sexuais. Como Sade, Goethe é uma figura de transição, meio clássica, meio romântica. Novo homem do Renascimento, buscou o domínio de todas as artes e ciências. No fim de sua longa vida, era o líder cultural da Europa, como Voltaire o tinha sido no século XVIII. A biografia há muito estabeleceu as excentricidades sexuais e o amoral titanismo da vontade de Goethe. Mas parte demasiado grande de seus poemas, peças e romances é de uma chatice mortal, contida pela reverência. Nenhum outro escritor de sua categoria sofre uma cisão tão escancarada entre biografia e crítica.

Sua novela *Os sofrimentos do jovem Werther* (1774) deu à escola do *Sturm und Drang*, com sua sensibilidade rousseauísta, um impacto internacional. Werther, a quem Goethe dá sua própria data de nascimento, é o homem feminilizado emocional de Rousseau, pálido, melancólico, lacrimoso. É o macambúzio adolescente bissexuado documentado pela primeira vez por Shakespeare. A adolescência romântica tem superioridade espiritual. Para Werther, a infância é bela e pura, enquanto a idade adulta masculina é sórdida e baixa; portanto, é nobre recusar-se a crescer. Werther apega-se a seus estados de espírito femininos para derrotar tempo e definição sexual.

Os sofrimentos do jovem Werther termina com o suicídio do herói, que provocou uma onda de suicídios de fato por toda a Europa. Foi a primeira salva do romântico culto da juventude, que retornaria em nossos frenéticos anos 60. Atribuo esses suicídios a uma mudança nas personas sexuais no fim do século XVIII. Theodore Faithfull diz em outro contexto: "Os sonhos de autodestruição, e provavelmente muitos casos de suicídio, são desejos ou tentativas de indivíduos narcisistas de entregar-se a um novo nascimento, atacando-se sexualmente e provocando com isso a autofecundação".¹ O suicídio estilo Werther tinha um auto-erotismo agressivo, glamourizando um ato que a Igreja condena como o mais grave dos pecados. O emocionalismo rousseauísta é autodissolvente: "Meus poderes de expressão são fracos, e tudo é tão turvo em minha mente que todos os contornos parecem fugir-me".² As nítidas linhas apolíneas desaparecem em

névoa dionisiaca. Werther é como o Antônio suicida de Shakespeare, cuja identidade muda como as nuvens. *Os sofrimentos do jovem Werther* demonstra como a sensibilidade rousseauísta atua como um banho alquímico, hermafroditizando a persona masculina européia em fluidez emocional. Como Rousseau, Werther adora a mãe terra, em cujo seio morre. Seu suicídio é fortemente ritualístico: as pistolas têm de passar pelas mãos daimonizantes de Lotte, uma simpática donzela que Werther transforma numa *femme fatale* romântica. Goethe disse que o romance surgiu da “decisão de permitir que meu eu interior me governasse à vontade”, e de deixar os acontecimentos externos “penetrarem”.³ Na criatividade romântica, o homem espera em passividade espiritual, sofrendo a ação de forças internas e externas. O ego interior feminilizado é a Musa que se torna cada vez mais feroz à medida que o romantismo avança.

O aprendizado de Wilhelm Meister (1796) é um emaranhado de problemáticas sexuais. O romance de Goethe inicia a tradição do *Bildungsroman*, ou romance de educação, a história do desenvolvimento de um jovem, modelado nas *Confissões* de Rousseau. Um homem feminilizado é o centro de *Os sofrimentos do jovem Werther*, mas *Wilhelm Meister* é dominado por mulheres masculinas. O romance abre-se com travestismo: uma atriz deixa o palco em trajes militares masculinos, de espada. Recusa-se a mudar de roupa, já que tem um encontro com Wilhelm Meister, que Goethe chamou de seu próprio “retrato dramático”. Como o Sarrasine de Balzac e o Dorian Gray de Wilde, Wilhelm se apaixonou por uma persona do palco, cujo uniforme vermelho ele agarra com “arrebatamento” fetichista.⁴ Há travestismo feminino para todos os lados em *Wilhelm Meister*, da guerreira Clorinda de Tasso até mulheres que se disfarçam de pajens e criados de caça.

O romance tem uma misteriosa “Amazona”, que encontra Wilhelm caído, ferido por bandidos. A silhueta do “anjo” radiante é oculta por uma grande capa branca masculina, que ela põe ritualisticamente sobre ele. Esse luminoso andrógino apolíneo, aparecendo de repente na floresta, assemelha-se à amazona caçadora Belphebe, de Spenser, que tem raízes em Ariosto e Tasso. Wilhelm fica obsedado por ela, reprisando sua epifania em sonhos. Quando ela se torna uma pessoa de verdade e inteligente, no fim do romance, a amazona perde seu fascínio. Esse padrão de declínio é comum em obras com temas sexualmente ambíguos, como *Orlando* e *Mrs. Dalloway* de Virginia Woolf. O magnetismo da amazona vem apenas de sua mística androginia. O travestismo de *Wilhelm Meister* é tão pronunciado que o herói toma um soldado de verdade por uma mulher. Outra atriz anda com uma adaga, a “fiel amiga” que é seu ego masculino totêmico. Ela beija-a e guarda-a no seio, ou brande-a, ferindo Wilhelm. Ele não é tão feminino quanto Werther, mas Goethe assoberba-o sexualmente, cercando-o de viragos e travestis. Wilhelm fala por seu criador ao dizer que “o herói de romance” tem de sofrer, enquanto o herói dramático tem de agir e conquistar.⁵ Mesmo na ação, como no suicídio de Werther, os heróis de romance de Goethe buscam a auto-subordinação. Goethe apressa a evolução da sensibilidade rousseauísta em sadomasoquismo romântico.

O travesti estrela de *Wilhelm Meister* é Mignon, a quem Georg Lukács chama de “a própria encarnação do espírito romântico”, e Victor Lange de “a mais perfeita encarnação do lirismo romântico”.⁶ Quando Wilhelm a vê pela primeira vez, a adolescente Mignon está em trajes masculinos, e ele não pode adivinhar o sexo dela. Ela é um “enigma”, com um mágico fascínio para ele. Seu nome tem associações eróticas: a palavra francesa *mignon*, de onde vem a inglesa *minion*, significa “favorita” ou “querida” na prostituição feminina e no homossexualismo masculino. Embora esteja no mais antigo manuscrito do romance, Mignon assemelha-se à jovem acrobata veneziana que Goethe viu na Itália em 1790. “Nem homem nem mulher”, Mignon é fanática em relação a seu travestismo. Rejeita passionalmente trajes femininos: “Eu sou um rapaz, não vou ser nenhuma moça!”.⁷ Após fazer papel de anjo numa procissão, ela recusa-se a entregar o traje de serafim. Duas dúzias de páginas depois, está morta, após tornar-se cada vez mais atenuada e eterealizada como personagem: perde energia vital quando abandona os trajes masculinos. No funeral, o corpo é vestido com a roupa de anjo com asas. O ofício é uma mascarada, com recitações por meninos em azul e prata apolíneos.

Mignon encaixa-se em duas categorias do andrógino. É o menino bonito, o anjo apolíneo, mas é também um Mercúrio negativo ou aflito, o volátil transmutador de forma. A morte prematura de Mignon é prenunciada em sua excitação incomum. Quando Wilhelm a conhece, ela “lançava-se como um raio pela porta”: “Jamais subia ou descia as escadas, mas saltava. Pulava ao longo do corrimão, e antes que a gente soubesse, estava sentada tranqüilamente no patamar”. Ela dança “de uma maneira leve, ágil, rápida”. Mignon parece o extravagante Ariel de Shakespeare, mas há em sua energia alguma coisa perturbadoramente patológica. Ela tem palpitações e ataques, uma complicadora “vivacidade patológica” ou “imobilidade inquieta”. Está constantemente torcendo ou mastigando barbantes, guardanapos, papel, como para esgotar “alguma violenta comoção interior”. Tem uma “alegria frenética” assustadora; cabelos voando, salta e dança como uma “Menade”.⁸ Mignon por fim cai morta de um espasmo do coração. O Mercúrio dionisíaco dança para a morte.

Em sua pureza e intensidade emocional, Mignon é uma versão anterior do Euphorion de *Fausto*, o símbolo da poesia modelada em Byron. Também Euphorion é agitado e volátil, mas Mignon é mais febril e histérica. Eu a chamo de Euforia de Goethe, a incontrollável fase maníaca da mania-depressão. A Rosalinda de Goethe é o Mercúrio aperfeiçoado, de inteligência mercurial e múltiplas personas. O Mercúrio doente é como a amante de Byron, lady Caroline Lamb. Às vezes aparecendo de pajem ou com outros trajes masculinos, lady Caroline era notória por sua louca energia nervosa e suas brincadeiras exibicionistas. Quebrava louça em seus ataques de fúria; era publicamente autodestrutiva, quando como, com ciúmes de Byron, esmagou uma taça de vinho nas mãos. Byron chamava-a de “Pequena Mania”. Perigosa para si mesma e para os outros, morreu prematuramente, como Mignon. Lady Caroline era andrógina em sua voluntariedade, travestismo e tipo físico adolescente. Sua excessiva magreza ia contra

a moda contemporânea. Acossado por ela depois que passara o seu ardor, Byron declarou: "Sou perseguido por um esqueleto".

Embora Mignon seja mais inocente que a calculista lady Caroline Lamb, as duas têm a mesma hiperatividade e tensão espasmódica. Em seu móvel encanto, Mignon parece a travessa Natasha de Tolstoi, que aparece uma vez de bigodes em *Guerra e paz*. Em Rosalinda como Mercúrio, a linguagem é desenvolvida ao máximo. Mas Mignon é um Mercúrio do silêncio: "Muitas vezes ela ficava muda o dia inteiro".⁹ Mesmo desde a infância, "não sabia expressar-se" com palavras. Essa mudez é o lado apolíneo de Mignon, que ela partilha com a Belphoebe de Spenser, com suas frases interrompidas, o gago Billy Budd de Melville, e o sonhador Tadzio de Thomas Mann. Outro Mercúrio doente: Edie Sedgwick, a *socialite* loura de curta vida e estrela de Andy Warhol, que como lady Caroline parecia um rapaz e era angelical, monstruosa e autodestrutiva, constantemente dançando ou incendiando sua cama e hotel. Depois, a afetada aspirante a atriz Gloria (Barbara Steele) em *Fellini oito e meio*, cansando o velho amante com sua dança maluca, seus arrebatamentos poéticos e suas histéricas mudanças de humor.

Só no fim de *Wilhelm Meister* ficamos sabendo que Mignon nascera do incesto de irmão e irmã. O incesto, aqui defendido, se tornará o paradigma da sexualidade romântica. Os pais de Mignon deterioram-se mentalmente. Surge uma "Aparição", "um belo rapaz de pé aos pés da cama deles e segurando uma faca desembainhada".¹⁰ Esse anjo vingador do inconsciente carregado de culpa prefigura a condenada travesti Mignon. Parado aos pés do pecado, o espírito-menino é como o duplo de Rosalinda, Hymen, a pairante idéia-casamento. A morte de Mignon é análoga à perda de fascínio da amazona quando recupera sua identidade social. Como *Como queiras e Décima segunda noite*, *Wilhelm Meister* atribui o romance do travestismo à adolescência espiritual. Wilhelm entra na maturidade romaneando o teatro, arena de personificações. Para ele avançar de aprendiz a mestre da vida, o romance tem de sacrificar sua inseparável companheira, Mignon. Ela é uma externalização de sua adolescência bissexual. A morte dela equivale a Rosalinda e Viola matando Ganimedes e Cesário, os alter egos masculinos travestidos das heroínas. O novo interesse de Wilhelm pela permanência e continuidade vem do lado neoclássico de Goethe. Wilhelm torna-se "pai" e "cidadão". Como a imperatriz Plotina, ele rejeita as múltiplas personas pela persona estável, unitária, que é a base da ordem cívica. Como as comédias de travestis de Shakespeare (sem dúvida a inspiração de Goethe), *Wilhelm Meister* termina com o afastamento das mascaradas e o redirecionamento da energia para a sociedade.

A Mignon de Goethe teve uma longa e não reconhecida influência sobre a literatura do século XIX. Acho que ela é a origem, em última análise esquecida, de uma série de andróginos românticos e da última fase do romantismo. Uma obra não traduzida e hoje obscura, *Fragoletta* (1829), de Henri de Latouche, retoma o *motif* de travestismo feminino de *Wilhelm Meister* e transmite-o a dois escritores fortemente influenciados por Latouche, Balzac e Gautier. *Ma-*

demoiselle de Maupin, de Gautier, inspirado por *Fragoletta*, torna-se a primeira bíblia do decadentismo francês e inglês. No manuscrito de *O aprendizado de Wilhelm Meister*, encontrado no início deste século, a ambigüidade sexual de Mignon ia além do travestismo. Goethe às vezes a chama de “ela”, às vezes de “ele”, uma espirituosa sutileza suprimida nas primeiras edições (incluindo a tradução para o inglês, ainda vendida, de Thomas Carlyle), porque se achava que era um erro. Na seqüência, *Viagens de Wilhelm Meister*, Goethe chama Mignon de “menina-menino” e “pseudomenino”. Deve-se creditar à Mignon duradoura influência continental. Gautier reúne o travesti feminino à sua origem em *Como queiras*, interpretado por seus personagens como um mimo de sua própria confusão sexual.

Em *Epigramas venezianos*, ancestral de *Morte em Veneza*, de Mann, Goethe celebra a acrobata Bettina, tipo Mignon. Aceita como sua a fascinação de seus heróis de romance pelo perverso. Goethe vê Bettina como uma encarnação dos meninos bonitos ou “querubins” da pintura renascentista italiana (Epigrama 36). Compara-a a Ganimedes, a quem ele, como rei dos deuses, cobiça (38). Apresentando-se, Bettina mergulha o observador admirador em sonhadora incerteza e dúvida: “Tudo paira no espaço de forma instável/ Assim Bettina nos confunde, torcendo seus belos membros” (41).¹¹ É sexual e morfologicamente ambígua. Sua destreza acrobática faz Goethe questionar a espécie dela: é molusco, peixe, réptil, pássaro, anjo (37). A móvel moça representa tanto a beleza ideal apolínea quanto as metamorfoses dionisíacas. Viola todas as categorias.

Um dos *Epigramas venezianos* suprimidos por causa de seu franco conteúdo sexual é sobre Bettina: “O que mais me preocupa é que Bettina se torna cada vez mais hábil,/ Cada vez mais flexível torna-se cada junta de sua estrutura;/ Terminará enfiando a pequena língua em sua deliciosa fenda;/ Brincará com seu eu encantador, perderá todo interesse pelos homens” (34).¹² O *voyeur* Goethe imagina Bettina masturbando-se acrobaticamente, como o Gellius de Catulo, que pratica *fellatio* em si mesmo. Bettina torna-se um ciclo romântico de incesto e narcisismo. É o uroboros devorando a si mesmo, ou a deusa egípcia do céu, arqueando-se para trás. É sexualmente completa e entocada em seu caramanchão, como a auto-erótica “Sick rose” [Rosa doente] de Blake. Visualmente, assemelha-se às gravuras de figuras solipsisticamente contorcidas de Blake. Goethe inventa uma sexualidade feminina autônoma, rapace. Ele é apenas um espectador num ritual pagão. O homem está na periferia, a mulher no centro. No epigrama seguinte, Goethe prevê que o primeiro amante de Bettina vai descobrir que suas acrobacias lhe romperam o hímen. Ela tem, em outras palavras, o poder masculino de deflorar-se a si mesma. Bettina é mais dura e misteriosa que Mignon. Seus membros serpentinos penetram e amarram a estranha imaginação sexual de Goethe. Em seu ostensivo exibicionismo, ela é como a mãe natureza bebê a brincar.

Fausto, a contribuição de Goethe à literatura mundial, une o Renascimento ao romantismo. Desde *Hamlet*, que influenciou essa peça, não se via uma análise tão penetrante das ambigüidades sexuais da consciência ocidental. O Doutor Fausto histórico foi um mago inescrupuloso, denunciado por seu contemporâneo Martinho Lutero. O primeiro *Faustbook* (1587), condenando Fausto por sua *hybris* intelectual, mostra o protestantismo atento contra os perigos do paganismo renascentista. Goethe expande o comentário sexual na história de *Fausto*. A mente ocidental é vista como sexo e poder, lutando contra Deus e a natureza. Don Juan e Fausto são os mitos mais característicos do Ocidente pós-clássico. Representam a dominação, a agressão, a vontade de poder, todas as ambições imperiais do paganismo que o cristianismo jamais conseguiu derrotar.

Fausto é Goethe, o artista como mago, do mesmo modo como também o é Mefistófeles, o artista como inimigo de Deus. Como alquimista renascentista, Fausto busca os segredos da natureza. O que Goethe acrescentou à história foi o tema da sedução, tomado de empréstimo a Don Juan e Casanova. No *Doutor Fausto* (1593), de Marlowe, Helena de Tróia, invocada para o prazer de Fausto, é uma majestosa deusa do amor. Por outro lado, a Gretchen de Goethe, como Ofélia, é uma humilde criadinha numa saga de luxúria, violação, culpa e remorso. Goethe faz uma analogia entre a exploração das mulheres pelos homens e a exploração da natureza pela mente ocidental apaixonada por si mesma. Aqui Goethe reproduz Blake, que é o primeiro a protestar contra a corrupção e poluição industriais da verde Inglaterra.

Fausto mostra o sexo como um modo ocidental de conhecimento e controle. Gretchen, a ovelhinha inocente, é física e moralmente arruinada, acabando em infanticídio. Seu ilícito intercuro com Fausto implanta nela a agressão ocidental. A sedução é um jogo intelectual. É a invasão de uma hierarquia por outra. Criando espaços sagrados separados da natureza, o Ocidente convida à pilhagem deles. Como a Florimell de Spenser, Gretchen induz à destruição por sua própria passividade e desamparo. Goethe exalta o princípio feminino e faz de Gretchen uma mártir redimida, mas, como todo grande artista, é ambivalente em relação às suas próprias construções morais. Fausto aliado a Mefistófeles é Goethe cedendo a seus próprios impulsos canibais.

A vontade de poder do Ocidente criou nossa perversa dinâmica de querer. O estuprador diz: ela queria, ela pediu. Essa convicção é produzida pela separação e tensão entre personas sexuais. Aquela que pode ter pedido ou não é uma pessoa de fato, com uma identidade definida. A derrota da vontade dela faz parte da emoção da sedução ou estupro. A coerção exige livre-arbítrio, tanto em atos homossexuais como heterossexuais. A sedução de Gretchen por Fausto é intrusão, invasão, entrada criminosa em espaço demarcado. Este é um dos primeiros tropos sexuais do Ocidente, intensificado por nossas categorizações e classificações hierárquicas. Na Antigüidade clássica, a luxúria imoderada era priapismo, que era, como a embriaguez, erro de tolos e sátiros. A animosidade do cristianismo contra o sexo e sua crua polaridade do bem contra o mal intelectualizou a luxúria e elevou seu significado. A luxúria é a travessia do abismo entre

personas sexuais ocidentais. Aguça o agressivo e predatório olho ocidental, fazendo dele o prelúdio e a coda do toque. Fausto e Mefistófeles, olhando, são *voyeurs* da tocaia, captura, conspurcação e aprisionamento de Gretchen.

Fausto, uma peça com um herói alquimista, tem uma forma alquímica difusa. Tem duas partes, um grande número de episódios e outro de personagens menores. Combina cultura clássica e cristã. Mistura tragédia e comédia, épica e lírica, e a beleza ideal com o grotesco e o obsceno. Gretchen é o sentimento ingênuo, Mefistófeles a cínica sofisticação. Fausto é apanhado no meio, como toda humanidade. *Fausto* apresenta uma variedade de personas sexuais maior do que qualquer outra grande obra da literatura. Goethe insere andrógynos românticos na tradicional história de Fausto. O aquisitivo intelecto ocidental de Fausto é invadido por híbridas formas sexuais, que explodem do inconsciente alquímico. Todo o *Fausto* é uma *Walpurgisnacht*, um retorno do oculto. O episódio da farra das bruxas, acréscimo de Goethe, é uma invasão pagã no drama cristão. Goethe identifica a imaginação com o daimônico: ele falou repetidas vezes dos ataques daimônicos a homens de talento. *Fausto* é estruturalmente amorfo porque é acossado por daimônios. A própria peça sofre flutuações dionisíacas: a metamorfose era o princípio básico das especulações de Goethe na ciência e na arte. Os críticos comentam sua incapacidade de concluir qualquer coisa. Todas as histórias de Goethe, até mesmo *Werther* e *Wilhelm Meister*, iriam continuar em seqüências. Como drama, *Fausto* quebra as regras apolíneas de Aristóteles e Racine. É nervoso, volátil, repleto de epifanias mágicas e texturas emocionais contraditórias.

Os dois personagens, em *Fausto*, que simbolizam a poesia são bissexuados. O Rapaz da Carruagem, que parece uma moça, é vistosamente coberto de jóias e ouropéis. Euphorion, filho de Fausto e Helena, é um menino bonito clássico, parte Apolo, parte Ícaro. Usa adornos femininos de opulência asiática. Como a Atena de Homero, é o andrógino como símbolo da inteligência humana. A poesia, sugere Goethe, atinge a universalidade por uma fusão dos sexos. Para ter apelo transexual, a arte deve ter origem bissexual. Euphorion tem vida breve porque representa o lirismo romântico, que arde quente e rápido. Goethe une a vernalidade do menino bonito grego aos fatos concretos do romantismo inglês, cuja segunda geração de poetas morreu glamorosamente jovem.

O Páris de tipo Adonis é um Euphorion mais maduro. O Páris de Goethe é ainda mais efeminado que o de Homero. Goethe sugere que a feminilidade no homem afasta os homens mas excita as mulheres. Assim Páris, não varonil, conquistou a mulher mais bela do mundo. Outros exemplos das lânguidas maneiras de *boudoir* são o Don Juan de Byron e George Hamilton, o mais popular acompanhante de mulheres famosas de Hollywood. O homem que acompanha as mulheres com discrição torna-se um espelho embaçado da feminilidade delas.

Há duas mudanças de sexo em *Fausto*. Mefistófeles enfia-se na forma da feminina Forkhyas. Agora suave cortesão, pode recorrer à vontade à metamorfose ctônica — o reino de onde veio quando iniciou sua carreira intervencionista como serpente, rastejando atrás de uma mulher. O segundo exemplo ocorre num

carnaval, quando o Magrela, um paródico Tirésias, identifica-se como um usuário cujo sexo passou de feminino a masculino. Como Dante e Spenser, Goethe identifica o princípio feminino como generosidade emocional. O Magrela é uma gárgula, espiritualmente contraído, o andrógino como monstruosidade moral.

Na segunda parte de *Fausto*, efetua-se uma experiência alquímica. Homúnculo, um ser fabricado, paira em sua retorta de vidro, uma bolha que se auto-propele. Goethe pensou em dar a Homúnculo uma Homúncula como companheira, mas sua tentativa de juntar os dois fracassou. Presume-se que Homúnculo, tão bissexuado como o *rebis* alquímico, repelia uma esposa como redundante. *Fausto* mostra o processo criador como alquímico. A jarra de vidro é o lúcido mundo da arte, auto-suficiente e encerrando tanto beleza quanto deformidade. Como símbolo criativo, Homúnculo é gêmeo duende de Euphorion e do Rapaz da Carruagem. Como espécime de bioengenharia, Homúnculo antecipa a criatura de Mary Shelley em *Frankenstein*, e o Hermafrodita de seu marido em *The witch of Atlas* [A bruxa de Atlas]. A fabricação torna-se uma metáfora para as agressões da imaginação romântica.

Os mais importantes andróginos de *Fausto* ocupam um lúgubre mundo inferior além do espaço e do tempo. Mefistófeles, inquieto, chama-os de “as Mães”. São deusas cegas, numa turva zona estéril iluminada por uma trempe delfica em brasa. As Mães são Fados gregos combinados com as formas eternas de Platão: “Formação, Transformação, / Eterna recreação da Eterna Mente”.¹³ Mefistófeles leva Fausto ao *omphalos* do universo, um feminino coração das trevas. As Mães são a força bruta da metamorfose da natureza. O solipsismo criativo delas é uma versão daimonizada da circularidade auto-erótica de Bettina. A descida de *Fausto* ao submundo mostra passado, presente e futuro. O reino das Mães é a reprimida natureza pagã, que a ciência do Iluminismo não conseguiu iluminar. O romantismo inverte os valores morais de dia e noite. O próprio Mefistófeles vem da “Mãe Noite”, lar de Clitemnestra.

Algumas ninfas cretenses eram chamadas de “as mães”, citadas por Diodoros Sículo como “as amas cretenses de Zeus”.¹⁴ A familiaridade de Goethe com os arcanos clássicos é demonstrada pelo nome de Baubo para uma das bruxas de *Fausto*: Baubo é um antigo totem de exibicionismo ritual, levantando a saia para mostrar os órgãos genitais. As deusas de Goethe são a Grande Mãe reproduzindo-se, tão profusa como os muitos seios da Ártemis de Éfeso ou os mil nomes de Ísis. A multiplicidade das Mães é sinistra e sufocante. Elas juntam-se em rebanhos como sereias ou hárpias, mas são muito mais vastas em poder. O limbo maternal de Goethe não tem paralelo, embora se inspire nas cenas de bruxas de *Macbeth*. Nos tempos modernos, mesmo quando a Grande Mãe é tratada com simpatia, como por Joyce e Virginia Woolf, ela controla apenas a natureza verde, não a escura caverna estígia com que o mito ocidental associa os trigueiros hierarcas masculinos. Vazio e esterilidade são em geral produzidos por uma fuga do maternal, como na recusa a honrar a mãe morta em *O estrangeiro*, de Camus, ou no horror do mundo-objeto mucóide em *A náusea*, de Sar-

tre. A visão do deserto nega ou elimina a mãe. Em *Fausto*, porém, esterilidade e fertilidade são arrepiantemente simultâneas. Goethe cultua o poder feminino, mas o vê bloqueando tudo. Todos os caminhos levam às trevas maternas.

As Mães aparecem em *Fausto* quando o herói tenta materializar o espírito de Helena. O amor adulto é sombreado por reivindicações de prioridade maternas. O homem luta através de seus estágios sexuais, retornando à mãe mesmo quando se sente mais livre dela. Fausto encontra seu caminho para as Mães com uma chave que incha falicamente. Quando a chave e a trempe se tocam, grudam-se. Agora Fausto pode invocar Helena. No reino-mãe do inconsciente, a chave e a trempe vulval são a autofecundação da imaginação. As Mães como formas eternas (*Gestalten*) são os arquétipos canalizados pelo artista em sua busca da beleza ideal, a fugidia Helena. O artista homem que desce até as Mães faz uma jornada à *terra incognita*, seu próprio lado feminino reprimido, onde ainda vive sua mãe.

Na chave atraída para a trempe, Goethe mostra as compulsões ambivalentes do intercurso sexual. Todo homem que copula com uma mulher volta às suas origens no útero. Goethe adiou o intercurso até os quarenta anos. Deve-se relacionar isso com a distância que ele se impôs da mãe autoritária. Recusar a penetração fálica é recusar a rendição à matriz fêmea. Goethe tinha pelo menos 72 anos quando escreveu o episódio das Mães. Portanto, representa um confronto e talvez uma reconciliação com um modo de experiência que ele expulsara de sua vida imaginativa na juventude. Fausto tem arrepios ao ouvir falar nas Mães. Elas são misteriosas, arcaicas e inescapáveis. Freud diz que o misterioso (*unheimlich*) é na verdade o conhecido, o doméstico (*heimlich*), que não suportamos reconhecer. A estranheza das Mães de Goethe vem de sua perpétua proximidade. Vivemos com elas. O padrão sexual simplista da parte I de *Fausto*, na qual o herói viril se alimenta da frágil feminilidade de Gretchen, é uma fuga das verdades mais rudes enfrentadas pela parte II com as Mães. Fausto tem apetite pela trêmula Gretchen. Mas as Mães têm apetite pelo trêmulo Fausto. Ele é o Homem comum paralisado diante de seu criador.

Os andróginos angelicais e infernais de *Fausto* foram produzidos por uma imaginação ao mesmo fascinada e repelida pelo mistério do sexo. Em seu estudo de morfologia biológica, Goethe diz que o cientista deve permanecer “tão móvel e flexível” quanto a própria natureza. Aconselha receptividade e subordinação, mas acha-as intoleráveis. Após uma infância doentia, empreendeu um vigoroso programa de exercícios para aumentar sua força: conquistou a masculinidade por força de vontade. Os contemporâneos mortos eram objeto de comentários condescendentes. Goethe parecia achar que tinha um poder sobre-humano de manter a morte a distância. Thomas Mann diz que havia alguma coisa de “brutal” e “pagão” no “modo arrogante como Goethe às vezes se gabava de sua vitalidade, sua indestrutibilidade”.¹³ Goethe transformou sua vulnerabilidade à mãe e à natureza em imperioso domínio do conhecimento e de outros homens. Seu principal relacionamento era com sua irmã Cornelia, um ano mais nova e sua única verdadeira amiga de infância. Sua ligação imagi-

nativa com ela era como a de Tennessee Williams com a irmã louca, Rose. Em suas memórias, Goethe fala de Cornelia como gêmea sua. Era seu alter ego romântico, o que Jung chamaria de sua *anima*, uma irmã-Musa. Cornelia morreu aos 26 anos, logo depois de casar-se. Fracassou após a separação do irmão? A fixação de Goethe na irmã é evidente em todos os seus casos de amor. Em cartas e poemas ele usa a palavra “irmã” para amante ou esposa. Seus muitos andróginos podem representar uma condensada gêmealidade incestuosa.

Uma irmã é uma mulher que não é a mãe. Goethe não deixava que pronunciassem o nome de sua mãe em sua presença. Evitava-a. Recusava-se a responder às perguntas sobre o episódio das Mães. A mãe de Goethe era uma personalidade demasiado forte. Ele temia aproximar-se dela, para não ser reabsorvido em seu campo gravitacional e devolvido à dependência da infância. Seu biógrafo diz: “A maioria de suas relações com as mulheres acabava em renúncia sexual”.¹⁶ O homossexualismo para os homens trará sempre o perigo da perda de identidade. Goethe, ao contrário de Anteu, adquiria forças ao *não* tocar a mãe terra.

O travestismo de *Wilhelm Meister* reflete um incidente de pouco antes de Goethe iniciar *Os sofrimentos do jovem Werther*. A fonte dessa história é sua própria mãe. Goethe convidou-a, e a umas amigas dela, para irem vê-lo patinar num rio congelado. A mãe usava um longo casaco de peles vermelho debruado de dourado. Goethe pediu o casaco, vestiu-o, e saiu patinando — deixando-a pasma e intrigada. Velhas gravuras da cena aparecem em artigos populares sobre ele. K. R. Eissler diz: “É muitíssimo de admirar que o maior poeta alemão, uma semana antes de iniciar seu maior romance, sentisse o impulso súbito de exhibir-se para sua mãe e uma grande multidão vestindo uma conspícua peça de roupa feminina”.¹⁷ Roubo e expropriação. Os artistas pegam o que querem e precisam. Goethe banca a rude Baubo com a Grande Mãe. Faz da agressão e zombaria um teatro pagão ao ar livre.

Freud acha que a pele e o veludo do fetichista são substitutos simbólicos dos pêlos púbicos da mãe.¹⁸ A *Vênus em peles* (1870) de Masoch parece apoiar isso. Goethe atrai a mãe a uma arena de ataque hierárquico. O rio congelado é sua própria frieza, nada natural, para com ela: esse gelo é o poço de Dante, onde os pais comem os filhos. As gerações estão em guerra, lutando por dominação. Como Prometeu, Goethe rouba a rubra chama da velha ordem. Arranca o manto profético da mãe, reclamando para si o poder delfínico de dar à luz *Werther*. Harold Bloom diz: “Um poeta forte [...] tem de adivinhar ou inventar a si mesmo, e com isso tentar a impossibilidade de *originar a si mesmo*”.¹⁹ Goethe força um ritual público de auto-originação. A carreira de Jesus começa em Canaã, onde ele asperamente diz a Maria: “Mulher, que tenho eu contigo? Ainda não é chegada a minha hora” (João 2:4). Goethe no rio congelado diz à sua mãe: minha hora é chegada, e tomo de ti o que preciso para dar à luz a mim mesmo. As parteiras ficam paradas boquiabertas na margem, desprezadas e inúteis. Remo, saltando o muro de seu irmão Rômulo, pretendia quebrar a magia dele, como por estupro. Plutarco informa que Júlio César, na noite an-

terior à travessia do Rubicão, sonhou que tinha relações sexuais com sua mãe. Também Goethe atravessa um rio e estupra sua pátria. Ataque e retirada: uma declaração de independência imaginativa. Daí em diante, estará desafiadoramente separado da formidável mãe. Rouba o Paládio, a Atena cültica, que traz Tróia abaixo. Antes sob o escudo da mãe, agora o usa. É o filho travesti de uma deusa amazona vencida. Para outro artista, dar as costas à mãe poderia significar um murchar de sentimento, uma amputação criativa. Mas Goethe reorientou-se instintivamente para sua irmã-espírito, tomando emprestado a purificada feminilidade dela. Juntos, iam governar o novo mundo interior dele, Ptolomeus gêmeos do romantismo que se orfana.

Goethe usou analogias transexuais para descrever seu processo de criação, referindo-se a si mesmo como uma mulher grávida. Dizia que era “de repente esmagado” por seus poemas, que se impunham a ele inteiramente compostos. Artisticamente, sentia-se feminino e passivo em relação a um poder superior, uma idéia que encontraremos em Wordsworth, Shelley e Keats. As lembranças que os outros tinham dele sempre usam terminologia sexualmente ambígua. Schiller, por exemplo, dizia: “Eu o olho como uma ativa mulher pudica a quem a gente quer engravidar”. Goethe chamava sua intimidade com Karl August, duque de Weimar, de “casamento”. Os dois até dormiam no mesmo quarto. Na época de sua poesia sobre Bettina, ele admite sentimentos homossexuais. Um dos epigramas venezianos suprimidos diz: “Gosto muito de rapazes, mas minha preferência são as moças; / Quando estou farto de uma moça, ela ainda me serve como um rapaz” (40).²⁰ A sodomia de repente levanta a cabeça no fim de *Fausto*, quando a alma do herói escapa porque Mefistófeles se distrai com as atrações físicas dos anjos. Serão os travestis femininos de *Wilhelm Meister* e a moça-rapaz Mignon homens transformados sexualmente?

Goethe, que repetidas vezes se comparou com o Mambre de Voltaire, filósofo eunuco do faraó, era um sacerdote castrado recusando-se a adorar a sua deusa. O gelo sobre o qual zombeteiramente patinava endurecia e externalizava o pantanal ctônico do sexo e do amor materno. Mais tarde na vida, ele dizia: “O ato sexual destrói a beleza, mas nada é mais belo que o que precede esse momento. Só na arte antiga a eterna juventude é captada e descrita. E que significa eterna juventude, senão jamais ter conhecido um homem ou mulher”.²¹ O sexo destrói a beleza; Dioniso subverte o olho apolíneo. O Goethe romântico seduzia continuamente o Goethe clássico. À maneira de Winckelmann, Goethe achava o corpo masculino mais bonito que o feminino. Talvez haja nisso menos homossexualismo que idealização apolínea, a alta articulação do olho, muitas vezes acompanhada de castidade. Goethe era heroicamente autocontido e auto-suficiente. Como Beethoven, casou-se consigo mesmo.

Os andróginos de Goethe são símbolos adequados para a obra de sua vida, com sua titânica abrangência. O sexo para Goethe é uma coleta, não uma disseminação. Ele afirmava que não havia vício ou crime de que não pudesse encontrar algum traço em si mesmo. A arte romântica é auto-exploratória, auto-excitante, automutilante. Goethe disse: “O gênio experimenta uma segunda

adolescência, enquanto as outras pessoas só são jovens uma vez''. Ele reteve seu acesso aos dois sexos renovando e prolongando a puberdade, na qual a definição sexual flutua. O romantismo outrora pareceu fazer grandes gestos simples de rebelião. Mas mal começamos a entender suas pesadas complexidades sexuais e seu arcaico ritualismo pagão.

O decadentismo é intrínseco ao romantismo. O sadomasoquismo, como vimos, já está presente no erotismo romântico desde sua primeira formulação por Rousseau. À medida que avança o ritmo histórico do romantismo, a lógica orgânica do estilo artístico assume o comando. A última fase do estilo romântico é lugubramente helenística ou maneirista: distorção da forma, fantasia sadomasoquista e encerramento psicológico. Nosso primeiro exemplo é Heinrich von Kleist (1777-1811), um poeta da última fase do romantismo alemão. O que Goethe sonhou através de Werther, Kleist pôs em ação. Kleist meditou obsessivamente sobre seu suicídio, planejou-o ritualisticamente, e executou-o aos 34 anos. Goethe tinha tornado o suicídio poético e erótico. Kleist, o perfeito masoquista, deixou que o dominante Goethe escrevesse um medonho poema vivo por seu intermédio.

A peça de Kleist, *Pentesiléia* (1808), ilustra o sensacionalismo daimônico da última fase do romantismo alemão. Inverte a hierarquia de personas sexuais na lenda grega de Aquiles e Pentesiléia. Em vez de Aquiles matar a rainha amazona, é ela quem o mata. As amazonas militantes de Kleist têm uma tremenda ferocidade ctônica. Imagens épicas comparam Pentesiléia a uma loba, uma torrente furiosa, uma tempestade de vento, um raio. Quando a amazona, normalmente apolínea, entra no drama, dá-se uma erupção de violência dionisíaca. Spenser derrota a mal-humorada amazona Radigund, mas Kleist exalta-a. No romantismo, a natureza, e não a sociedade, governa. Em *Pentesiléia*, a mulher, como veículo do natural, oblitera o homem e a história.

O desígnio da peça de Kleist é oscilação sadomasoquista. Aquiles e Pentesiléia tentam dominar física e psicologicamente um ao outro. Cada vaga de asserção é seguida de uma recaída, um hipnótico anseio de submissão sexual. Aquiles e Pentesiléia conseguem capturar um ao outro um ridículo número de vezes: o anárquico fio da trama de Kleist reflete as ambigüidades e contradições no heterossexualismo. A sádica Pentesiléia é excitada por fantasias masoquistas, em que seu corpo morto é espancado, degradado e jogado fora. Ouço aqui a influência de *Antônio e Cleópatra* de Shakespeare, e também as imagens de terra inundada por água de Kleist, a persona pública afogada em obsessão erótica.

O Aquiles de Kleist, ao contrário do de Homero, quer perder. Três vezes ele se desfaz da espada e do escudo. Caminha para a morte em transe sonambulístico, buscando escravizar-se a Pentesiléia, que se atira sobre ele com seus cães. A peça atribui de repente uma moleza feminina a Aquiles. Quando ele vira o pescoço, é varado pela flecha de Pentesiléia. Voltar ou expor o pescoço é um gesto classicamente feminino, que reproduz a rendição do animal. Encontro-o no

Giuliano de' Medici de Michelangelo, nos retratos de Byron, na madame Bovary de Flaubert, e na vaidosa Rosamond Lydgate de George Eliot. Em Kleist, o pescoço feminino de Aquiles é o seu calcanhar-de-aquiles, falicamente penetrado pela amazona. Ela e seus cães entram em fúria ctônica, arrancando-lhe selvagememente a armadura e cravando os dentes em seu peito. Pentesiléia abocanha o peito esquerdo, o sangue pingando da boca. Mais tarde lamenta ter "destronado" Aquiles, rompendo a "parede de alabastro branca como a neve" de seu peito.²² Seu ataque é violação masculina de virgindade feminina. O estupro concentra-se mais no peito do que nos órgãos genitais. Aquiles parece dar de mamar à sua amada e aos cães dela, o peito esguichando sangue em vez de leite. Kleist inventa uma medonha versão do andrógino que eu chamo de Tirésias, o macho nutridor. Ele injeta a natureza de Sade nas ternas relações maternas.

Pentesiléia, vampira romântica, drena sua vítima, corpo e alma. Será o peito perfurado de Aquiles um exemplo do "deslocamento para cima" a partir do órgão genital, de que fala Freud? Portanto, Pentesiléia castra. Semelhante a um estupro, o devoramento de um pênis disfarçado de peito aparece na brilhante invectiva de Dylan Thomas, "Ballad of a thin man" [Balada de um homem magro], na qual uma voz sádica ataca o ingênuo sr. Jones com a exigência homossexual: "Você é uma vaca! Me dê um pouco de leite, ou então vá pra casa!". O Aquiles de Kleist e o sr. Jones de Dylan entram e interpretam errado uma cena sexual ameaçadora. Os dois são punidos por seu engano com a feminilização compulsória. Tirésias também se torna fêmea depois de presenciar uma cena ctônica. A voraz Pentesiléia desce ao nível de seus cães. Cães chupando um peito humano é algo que inverte a imagem de Rômulo e Remo amamentados pela loba (para o que Eliade encontra paralelos na Ásia Central). O amamentamento múltiplo é em geral animalesco, sendo uma exceção o alégorico *A República*, de Daumier. A morte de Aquiles é um espetáculo primitivo, bárbaro. O Giuliano de Michelangelo combina do mesmo modo um pescoço feminino com peitos sadicamente varados. Em Kleist, porém, há uma violência desenfreada, tempestade e tensão helenísticas. Amazonas e cães, num frenesi de fome, fundem-se com o corpo de Aquiles e o hibridizam, uma horrível mutilação por acréscimo que lembra as mortes grotescas da *Medéia* de Eurípides, em que a princesa e o rei se grudam e ardem como alcatrão. A arte de última fase desfigura a forma humana.

O falo como seio: uma das explicações, como vimos, para os seios caninos da Ártemis de Éfeso, era que a as amazonas penduravam no ídolo fieiras de seus seios amputados. Ao atacar o peito de Aquiles, Pentesiléia não o está apenas dessexuando, mas *fazendo dele uma amazona*, uma versão de si mesma. É uma sádica mastectomista erótica. Todas as *femmes fatales* românticas são avatares da daimônica mãe natureza. A amazona de Kleist é uma divindade hermafrodita reescrevendo o Gênesis. Ela joga a costela de Adão de volta pelo pomo-de-adão, depois mutila a caixa torácica, sem curá-la depois. Como Jeová, faz o homem à sua imagem. O Aquiles agonizante agora é seu gêmeo, sua romântica irmã-espírito.

Kleist insiste nos seios amputados das amazonas durante toda a peça. Os artistas gregos, como vimos, jamais mostravam o corpo da amazona mutilado. O Kleist da última fase do romantismo, por outro lado, torna o detalhe central. Em nenhuma outra parte na literatura ou na arte, nem mesmo em Sade, explora-se tanto a amputação do seio. O herói de Kleist é fetichisticamente excitado pela masculinização mutilante de uma mulher. Ele comprime o rosto no seio de Pentésiléia com um ataque de carícias. A decadência é um estilo de excesso e extravagância que se aproxima da autoparódia. Operatiza superliteralizando. Daí rirmos mesmo quando chocados ou repelidos, como em Sade. As rubricas de Kleist na peça são também paródicas. Esta, por exemplo, rivaliza o “Sai, perseguido por um urso”, de Shakespeare: “Pentésiléia olha em torno como quem busca um assento. As amazonas rolam uma pedra”.²³ Supõe-se que foram os elementos decadentes em Pentésiléia que levaram Goethe a condená-la como “impossível de ser encenada”.

Saga clássica de destruição erótica do homem pela mulher, Pentésiléia prefigura a peça em verso *Atalanta in Calydon* [Atalanta na Caledônia], de Swinburne. Kleist e Swinburne identificam beijar com morder, sexo com apetite e canibalismo. O macabro assassinato de Aquiles assemelha-se ao clímax narrado em *De repente no último verão*, de Tennessee Williams, em que o epiceno Sebastian Venable é esquartejado e devorado por um bando de garotos que ele tentou seduzir. O êxtase maníaco de Pentésiléia vem da Agaue de Eurípi-des, que esquarteja seu filho nas *Bacantes*. Pentésiléia ruge, espuma pela boca, joga pedras, rasga o corpo de Aquiles membro por membro. Anseia por arrancar céu e planetas, arrastar o sol “pelos cabelos dourados em chamas”, empilhar montanha sobre montanha. A visão dionisiaca é perturbadora e anti-hierárquica. Em “Voodoo child”, Jimi Hendrix aspira com um titanismo provocado pelas drogas: “Parado junto a uma montanha, eu a despedaço com a quina da mão”. O auge xamanístico é agressivo e autodestrutivo. O espaço é atravessado, transcendido, explodido. A expansão de ego de Pentésiléia pelo influxo de força primeva é tão esmagadora que ela começa a devorar os outros egos. Kleist remodela a lenda clássica numa parábola de solipsismo romântico. As oscilações ritualísticas de *Pentésiléia* entre sadismo e masoquismo são únicas no romantismo. Em Poe, por exemplo, as relações sadomasoquistas entre personas masculinas e femininas são relativamente estáveis e mapeáveis. Mas *Pentésiléia* é um vórtice rodopiante de paixões sadomasoquistas, cada uma devorando selvagememente a outra. Boas-vindas à natureza da última fase romântica, criada pelas benignas superidealizações de Rousseau. Pentésiléia pode ser lida alegoricamente, como uma descida ao inconsciente do poeta, onde duas partes da psique, a masculina e a feminina, lutam pela supremacia.

As personas sexuais da peça têm fronteiras indeterminadas, corrigidas e endurecidas por ataque emocional, físico e sexual. A perigosa expansão de ego de Pentésiléia tem causas históricas. O fracasso das hierarquias tradicionais no fim do século XVIII afastou limitações sociais e filosóficas essenciais para a felicidade, a segurança e o autoconhecimento. Sem restrições externas, não pode haver

autodefinição. A dissolução das ordens hierárquicas permitiu à personalidade expandir-se tão de repente que ela entrou numa queda livre de ansiedade. Daí o ego ter sido punido, suas fronteiras redefinidas, até mesmo pela dor. O ego tem de ser *reduzido de tamanho*. Este é o significado último da erótica de mastectomia em Pentesiléia. O romantismo, inchando, contrai-se no decadentismo. As mutilações e amputações pertencem a uma estética de subtração, uma metafísica patológica em que a imaginação se reorienta para o mundo de redução cirúrgica do ego. O sadomasoquismo sempre aparecerá nos tempos mais livres, em Roma imperial ou no fim do século XX. É um ritual pagão de libertação, acalmando a ansiedade e o medo.

O Aquiles de Kleist, jazendo num rio de sangue sob uma matilha de cães, é fascinante de êxtase masoquista. Morrendo, toca o rosto de Pentesiléia: "Ó minha noiva, é este/ O festival de rosas que me prometeste?". (Ao que ela devia ter respondido, se conseguisse arrancar os dentes do peito dele: "Jamais te prometi um jardim de rosas".) Os românticos tardios adoram o clímax da *pietã*, tendo como estrela o que chamo de heroína macho. A mulher abraça a vítima, mas só depois de tê-la combatido e esmagado. O romance da heroína macho é um sonho de receptividade perturbada, em que se dá um impulso transexual. Encontro um simbolismo paralelo numa prática de grupo homossexual marginal que surgiu nos anos 70: a "foda com o punho", em que os adeptos anseiam pela penetração anal por um braço masculino, lubrificado com Crisco, até o cotovelo. Os proctologistas advertiram sobre os danos internos dos que lhes chegavam às mãos, primeiro sinal dos excessos que levaram à AIDS. Há dez anos, fiquei profundamente impressionada por um dos primeiros filmes pornográficos que vi dessas atividades. Tinha a solenidade e depressão de um ritual pagão, como os *tableaux* da Villa dos Mistérios de Pompéia. Sexo como crucificação e tortura. A foda com o punho, em sua cruamente despersonalizada combinação de estupro voluntário e primitiva cirurgia exploratória, dramatiza o daimonismo da imaginação sexual, intocada por 5 mil anos de civilização. Nunca deixo de pasmar diante do conceitualismo biológico na sexualidade masculina. Que mulher inventaria estruturas tão compulsivas? Que mulher, sem ser paga para isso, viveria e amaria num submundo tão infernal?

A vida de Heinrich von Kleist revela os conflitos sexuais que inspiraram Pentesiléia. O fato de ele não seguir a tradição militar da família foi severamente censurado. A literatura era uma vocação imprópria e não séria. O suicídio de Kleist, com uma pistola na boca (como a espingarda de Hemingway), expressa seu martírio à masculinidade teutônica. Armas na boca também podem sugerir algo não imediatamente visível em Pentesiléia: desejo homossexual reprimido, e portanto destrutivo. Kleist tentou convencer seus amigos a um duplo pacto suicida, e um acabou concordando. Kleist falou eroticamente do acontecimento previsto como "a mais gloriosa e sensual das mortes".²⁴

O solipsista romântico tem inevitável intimidade com uma irmã, neste caso a meio-irmã de Kleist, Ulrike, que segundo ele não tinha "nada de seu sexo, a não ser os quadris". Ele ansiava por viver com ela, em romântica união. Será

ela o modelo de Pentesiléia? Muitos estudiosos observam a repetição de idéias, imagens e fraseologia na obra de Kleist. Walter Silz diz: "Kleist é o mais persistente autoplagiador da literatura alemã".²⁵ Autoplagiarismo é incesto e auto-erotismo, o uroboros da Bettina de Goethe. É o estilo autodevorante da sado-masoquista Pentesiléia. A inclinação de Kleist para a irmã dirigia-se ao componente sexual que lhe faltava, mas ele era feminino e ela masculina. Ela era o *ele* que ele precisava. O romance familiar romântico de Kleist produziu o ousado manifesto amazônico de Pentesiléia, que ressoa de modernidade. As mulheres raramente falaram com tanta ousadia de si mesmas como Kleist fala por elas aqui.

A reação de Sade contra Rousseau foi devastadora e sistemática, mas foi censurada e portanto só absorvida na literatura francesa muito depois. A reação inglesa a Rousseau assumiu forma assimilável: o romance gótico. Como a literatura inglesa tinha os precedentes arquetípicos de *The faerie queene* e *Paraíso perdido*, o romantismo inglês desde o início teve uma intensidade daimônica que o francês levou quarenta anos para adquirir. O gótico inglês da década de 1790 equivale à alquimia e ao ocultismo medievais de *Fausto*, em que Goethe trabalhava na época. As trevas e rudezas góticas opõem-se à luz, ao contorno e ao simbolismo apolíneos do Iluminismo. O racionalismo protestante é derrotado pelo retorno gótico ao ritualismo e misticismo do cristianismo medieval, com seu paganismo residual. A arte retira-se para cavernas, castelos, masmorras, túmulos, caixões. O gótico é um estilo de sensualidade claustrofóbica. Seus espaços fechados são úteros daimônicos. O romance gótico é sexualmente arcaico: retira-se para as trevas ctônicas, o reino goethiano das Mães. A mãe noite impregna o romantismo, de Coleridge e Keats a Poe e Chopin, com seus melancólicos noturnos. Espectros desencadeados por Goethe tocairão o século XIX, como o espiritismo, cujas sessões continuam hoje na Grã-Bretanha.

A tradição gótica foi iniciada por Ann Radcliffe, um raro exemplo de mulher criando um estilo artístico. O romance gótico de maior impacto sobre o romantismo, porém, foi *The monk* [O monge] (1796), de Matthew G. Lewis. Amigo de Byron, Lewis influenciou todos os poetas românticos ingleses, além de Hoffmann, Scott, Poe, Hawthorne e Emily Brontë. O mosteiro medieval de *The monk* é um espaço cristão isolado que Lewis, como Sade, macula com erotismo pagão. Como vimos em Spenser, a ilicitude aumenta o prazer da transgressão sexual. Comentando *The monk*, Coleridge louvou sua "libidinosa minuciosidade".²⁶ O herói de Lewis, o abade Ambrósio, descobre que seu colega monge Rosário é na verdade Matilda, uma mulher disfarçada. Lewis oculta a identidade de Matilda à maneira spenseriana, falando dela até esse ponto como "ele". Matilda rasga o hábito e apóia uma adaga no seio esquerdo, iluminado por raios de lua. O gótico *fin de siècle* tem um sensacionalismo decadente. O *chiaroscuro* de Lewis sobrepõe luxúria e castidade, exibicionismo e voyeurismo. Matilda aponta a adaga para inflamar ou mutilar a si mesma? Para orientar

e aguçar nosso agressivo olho ocidental? O travestismo é a mais branda de suas perversidades. Só a *Christabel* de Coleridge ultrapassa *The monk* em exploração pornográfica de moralismo cristão.

Matilda é sexualmente dividida. Ela insiste em manter seu nome masculino como um utensílio erótico. Depois de seduzir o monge, torna-se curiosamente mais masculina, em vez de feminina. Parece crescer em poder mental, prefigurando a Ligéia de Poe. Lewis dá a entender que o sexo de Matilda está em fluxo: um mecanismo auto-ajustável mantém o seu hermafroditismo, como a água buscando seu próprio nível. O anseio homoerótico de Ambrósio pelo desaparecido Rosário mostra a preferência dele por um pseudo-homem feminino a uma mulher masculina sexualmente disponível. Mas as surpreendentes páginas finais de *The monk* nos obrigam a reler. Lúcifer, que vem buscar a alma de Ambrósio, revela que Matilda é um demônio masculino enviado para corrompê-lo. Isso é de Spenser: um espírito masculino disfarça-se como a Falsa Florimell. A “virilidade” pós-coital de Matilda é portanto a pavoneante afetação de um demônio bicha. Nossa primeira, e psicologicamente básica, leitura do romance foi feita em completo engano. O sexo derretidamente delicioso entre Ambrósio e Matilda — só arquejos, entrelaçamentos e obscuros refinamentos — foi homossexual e daimônico, não heterossexual. Nossas próprias percepções sexuais foram seduzidas. A sensualidade incendeia-se em treva gótica: certamente Keats normalizou a cena carnal de Lewis para “The eve of st. Agnes” [A véspera de santa Inês], com sua exibição de ricos confeitos na cama.

A identidade masculina de Matilda não é a única surpresa de *The monk*. Lúcifer revela que Ambrósio cometeu involuntariamente incesto e matricídio: “Antônia e Elvira pereceram por tua mão. Aquela Antônia a quem violaste, era tua irmã! aquela Elvira a quem assassinaste, te deu à luz!”.²⁷ Também aqui há o enigmático som do psicodrama sexual de impacto, que encontrei em *Como queiras*, de Shakespeare, e em *Cento e vinte dias de Sodoma*, de Sade. *The monk* revela-se um inflamado romance familiar. A feitiçaria de Lúcifer, ao contrário da de Rosalinda, volta-se para o passado. É como uma cortina que se abre sobre um panorama maneirista, onde vemos a abrangente diagonal da história espiritual de Ambrósio sob um clarão de luz sinistra. Ambrósio é o primeiro herói obcecado do crime sexual romântico. *Como queiras* termina com a retessitura da comunidade renascentista, mas *The monk* termina em terrível isolamento primevo. Lúcifer larga Ambrósio numa paisagem de pesadelo rochoso, como o gramado lunar da *Mona Lisa*. Ele está “ferido e destroçado”, os membros “quebrados e deslocados”. O sol escorcha-o, insetos devoram-no, águias rasgam sua carne e furam seus olhos: Lewis, como Sade, tem uma visão darwiniana de natureza moral apocalíptica. O romance gótico refuta Rousseau: *The monk* redaimoniza o sexo, ligando-o ao pecado, ao sofrimento e à brutalidade natural. O incesto de Ambrósio demonstra a compulsividade oculta do sexo. Ele é magneticamente atraído para sua mãe e sua irmã por inconsciente fatalidade. Desconfio que Balzac tomou esse detalhe emprestado para *A moça dos olhos dourados*. O prestígio romântico do incesto vem de sua inversão da história e

de seu colapso de energias psíquicas no ego superampliado. O incesto é parte do material sexualmente arcaico liberado na sociedade sempre que as hierarquias enfraquecem.

Satanás é o severo deus pagão de *The monk*. No fim, Lúcifer mostra sua verdadeira forma ctônica: “membros estourados”, mãos e pés com talões, cabelos de serpentes medusinas. Mas seu primeiro aparecimento é como um anjo apolíneo, destinado a enganar Ambrósio, já tendente ao homossexualismo. Lúcifer é um deslumbrante efebo nu de ígneos cabelos compridos e asas carmim. Usa uma estrela na testa e braceletes de diamantes nos braços e tornozelos. Traz um ramo de mirta prateada. O romantismo retorna ao estilo renascentista de personas sexuais epifânicas. Na arte, auto-exibição tem sentido, mais do que entendeu a crítica. Mostrei que esse iconicismo remonta ao Egito e à Grécia. O Lúcifer de Lewis estetiza e sexualiza um serafim bíblico, um estilo babilônico, não hebraico. Talvez tenha sido influenciado pela Belpheobe bizantina de Spenser, que também detém a ação narrativa. O Lúcifer de Lewis é outra vez o “porta-tocha”, mas é duro e cristalino. Seu ramo prateado é um galho dourado, a vara de condão com que a arte congela e transcende a natureza vegetativa. Aparecendo numa nuvem cor-de-rosa, Lúcifer enche a “caverna” do monge de ar e luz. Nietzsche vê a mente alemã mergulhada em “nuvens e tudo o que não é claro”. Spengler identifica a experiência mágica ocultista como a “caverna-mundo”.²⁸ O apolinismo do andrógino de Lewis empurra o ensolarado formalismo mediterrâneo para a treva daimônica do romance gótico. Seu serafim pode estar no Euphorion de Goethe, na Serafita de Balzac e no fantasma do filho de Bloom em *Ulysses*, de Joyce, um “menino fada”, cujos botões de diamante e rubi e cores violeta lembram os diamantes e a luz cor-de-rosa do serafim.

Há erotismo latente em toda a tradição do “romance de terror”, que começou no gótico de fins do século XVIII e terminou no moderno cinema de horror. Freud diz que “a influência sexualmente excitante de alguns efeitos dolorosos, como a dor, o arrepio e o horror [...] explica por que tanta gente busca oportunidades de experimentar tais sensações” em livros ou no teatro.²⁹ A emoção do terror é passiva, masoquista e implicitamente feminina. É submissão da imaginação a uma força superior esmagadora. O vasto público do romance gótico era e é feminino. Os homens que cultivam o romance ou filme de terror buscam sensações transexuais. Os filmes de horror têm mais popularidade entre adolescentes, cujos gritos são sinais dionisíacos de despertar sexual. Os críticos muitas vezes se perguntam por que as lotadas platéias dos filmes de sangrentos estripamentos são formadas por tranqüilos casais em encontros de fim de semana. O uso por Freud da palavra “arrepio” mostra a área comum entre o medo e o prazer orgásmico. Em “Leda and the swan” [Leda e o cisne], de Yeats, o “arrepio nas entranhas” é ao mesmo tempo o clímax do estuprador e o pavor da vítima.

Os violentos filmes de horror do tipo mais comum, no qual esguicha sangue para todos os lados, parecem-me de um gosto baixíssimo. O gênero de filme de vampiro clássico segue um estilo que chamo de alto gótico psicológico. Começa no medieval *Christabel* de Coleridge e seus descendentes, *Ligêia*, de Poe, e *The turn of the screw* [A outra volta do parafuso], de Henry James. Um bom exemplo é *Escravas do desejo* [*Les lèvres rouges*] (1971), com Delphine Seyrig fazendo uma elegante vampira lésbica. O alto gótico é abstrato e cerimonioso. O mal tornou-se glamour *blasé*, hierárquico. Não há bestialidade. O tema é o poder ocidental erotizado, o fardo da história. *Fome de viver* [*The hunger*] (1983) chega perto da obra-prima desse gênero, mas é arruinado por erros horrendos, como quando fazem a régia Catherine Deneuve arrastar-se de quatro, escravizada por gargantas cortadas. Por favor. O objetivo dos filmes de vampiro não é carnificina. É sexo — dominação e submissão. O horror gótico deve ser moderado por uma disciplina apolínea, senão se torna grossa palhaçada. O filme de horror feito em série é antiestético e antiidealizante. Seu tema é o *sparagmós*, as energias pulverizadoras da forma de Dioniso. Os filmes de horror desencadeiam as forças reprimidas pelo cristianismo — o mal e a barbárie da natureza. Os filmes de horror são rituais de adoração pagã. Ali, o homem ocidental se vê frente a frente, obsessivamente, com o que o cristianismo jamais conseguiu enterrar ou explicar. As histórias de horror que acabam com a vitória do bem não são mais numerosas que as que acabam com a ameaça de retorno do mal. A natureza, como o vampiro, não quer ficar na cova.

Os filmes de horror vulgares, encharcados de sangue ou de horrível decomposição, refletem uma sensibilidade norte-européia, o auto-emporcalhamento do protestantismo limpinho demais. O abuso sem dignidade do corpo é análogo às gárgulas medievais ou aos anões e duendes das histórias da carochinha, que acho impossível levar a sério, mesmo em Wagner. O mediterrâneo identifica corretamente as deformações ctônicas com monstros femininos impressionantes, como Cila. Os duendes masculinos norte-europeus são uma evasão da dura realidade da natureza feminina. Os filmes de horror demoram-se em mutilações dionisíacas do corpo humano, ou em incrustações nele — escamas, cicatrizes, inchaços. Os monstros do cinema parecem cobertos de musgo ou fungo. São tão nodosos e encaroçados como tocos de árvores. G. Wilson Knight diz: “Grande parte de nosso horror diante da morte é, no fundo, uma repulsa física”.³⁰ O filme de horror usa a podridão como material básico, parte do anseio secreto do Ocidente por verdades dionisíacas. O filme de horror faz trapalhadas, procurando, sem o compreender, o pântano ctônico da geração, a matriz feminina. Há dissolução na natureza, mas também há fecundidade e grandeza cósmica. O filme de horror é filosoficamente incompleto, porque o cristianismo é incompleto. O paganismo clássico tinha uma visão muito mais abrangente do sexo e da natureza. Como os filmes de ficção científica dos anos 50, os filmes de catástrofes dos anos 70, como *Inferno na torre* [*The towering inferno*], foram atribuídos a tensões e ansiedades políticas. Eu discordo. Sonhos de catástrofes sempre aparecerão quando o rousseauísmo benévolo estiver no ar. Os liberais anos

60, identificando sexo e natureza com amor e paz, produziram a contra-reação sádica do catastrofismo dos anos 70. A atual preocupação com o apocalipse nuclear é também cripto-religiosa. Medo do holocausto mundial é outra auto-obsessão, uma maneira de subordinar o ego ao cosmos numa era de terapias e credos fáceis, que tudo perdoam.

O romance de terror do século XIX herdou o complexo de sublimidade emocional. A idéia do sublime chegou aos neoclássicos por intermédio do romano Longino, e culminou em *Philosophical enquiry into the origin of our ideas of the sublime and beautiful* [Pesquisa filosófica sobre a origem de nossas idéias do sublime e do belo] (1757), de Edmund Burke. Ele vê “um modo de terror, ou de dor”, como causa do sublime. Burke antecipa a idéia de Freud de excitação sexual no medo: “O terror é uma paixão que sempre produz prazer quando não chega perto demais”.³¹ Lionel Trilling relaciona erroneamente o sublime de Burke com masculinidade: “A experiência do terror estimula uma energia de agressão e dominação”.³² Mas as afirmações de Burke demonstram claramente a passiva submissão dos homens adeptos do sublime. Em “Mont Blanc”, de Shelley, a natureza esmaga a imaginação masculina com uma força fascista arrepiante. O elemento sexual já é visível nas primeiras teorias do sublime. O ensaio de John Dennis sobre Longino (1704) diz que o sublime “nos arrebatava e transporta”. É “uma Força invencível, que comete um agradável Estupro na própria Alma do Leitor”. Schiller, também, seguindo Burke, vê um “paroxismo” ou “arrepio” no sublime, uma alegria que se transforma em “arrebatamento”.³³ O sublime, um modo pagão de visão, é um dos primeiros sinais históricos de recuo romântico da ação masculina. Em sublimidade e horror gótico, a emoção ocidental se abre diretamente para a natureza, com sua espectral inundação de noite arcaica.

SEXO LIMITADO
E ILIMITADO
Blake

William Blake é o Sade britânico, como Emily Dickinson é a Sade americana. Diretamente inspirado por *The faerie queene* e sua incompleta resposta em *Paraíso perdido*, Blake faz da guerra dos sexos o primeiro conflito teatral do romantismo inglês. Os úteros daimônicos do romance gótico são demasiado estreitos para o drama cósmico de Blake. Na mesma década de Sade, Blake transforma sexo e psique num círculo darwiniano de turbulentas energias naturais, fugindo, perseguindo, devorando. Os críticos do pós-guerra que resgataram a poesia romântica da baixa estima em que era tida tenderam a ignorar ou minimizar as ambigüidades sexuais e morais perturbadoras. Por exemplo, a *Fearful symmetry* [Simetria terrível] (1947), estudo pioneiro de Blake por Northrop Frye, promove otimisticamente a liberação sexual de um modo que parece simplista e ingênuo uma exausta geração depois. Quanto se esperava do sexo. Quão pouco pode o sexo proporcionar. A literatura de Blake é dividida por uma terrível contradição: ele quer libertar o sexo de suas restrições sociais e religiosas, mas também escapar ao domínio da Grande Mãe da natureza ctônica. Infelizmente, a cada volta em direção ao sexo, voltamos direto ao negro abraço da mãe natureza. A incansável produtividade de Blake como poeta e desenhista vinha das intoleráveis armadilhas em que a imaginação masculina se vê quando reflete sobre a natureza. A poesia de Blake é grande ópera sexual de instabilidade, angústia e ressentimento.

Profeta e radical, Blake denuncia todas as formas sociais. Leva mais longe que o próprio Rousseau a hostilidade deste contra a civilização. Para Blake, as personas sexuais, que pertencem ao reino social do desempenho de papéis, são artificiais e falsas. Ele difere de outros românticos ingleses em vários pontos. Todos acreditam que o amor é energia espiritual. Mas Blake é o único a opor-se à androginia como solução para os rígidos papéis sexuais. Blake condena a androginia como solipsismo. Seus hermafroditas são monstruosos. O solipsismo romântico, comunhão consigo mesmo e fortificação de si mesmo, torna-se estéril em Blake. Por quê? Porque Blake, embora siga e amplie as políticas de Rousseau, vê a natureza com os olhos de Sade. Em Blake, a terna mãe natureza dá

um salto *fin de siècle* na monumentalidade daimônica. Irmão de Sade, a quem não podia ter conhecido ou lido, Blake revive a deusa sedenta de sangue da antiga religião de mistério, sensacional de barbarismo asiático. Anseia por derrotá-la. Mas, atacando-a, cria-a e confirma seu poder. Ironicamente, torna-se seu escravo e emissário, uma voz clamando no deserto. Em nenhum outro lugar da literatura é a Mãe tão maça e eloqüentemente violenta como em Blake.

Blake, seguindo Spenser, constrói uma complexa simbologia psíquica ainda não inteiramente entendida. Um dos padrões básicos de Blake é o dos contrários em guerra, por meio dos quais se busca o progresso espiritual, como em *The faerie queene*. À medida que sua poesia se desenvolve, o principal combate de Blake é entre homem e mulher, metáforas da tensão entre humanidade e natureza. Em *Songs of innocence* [Canções da inocência] (1789), ainda não se trata da guerra dos sexos, mas ela está prefigurada no tema das relações tirânicas de poder, para as quais Blake toma a opinião de Rousseau, mas o tom de Sade. Blake interessa-se por coerção, compulsão-repetição, estupro espiritual. Vê sadismo e vampirismo em figuras autoritárias masculinas. As crianças que falam em *The chimney sweeper* [O limpador de chaminés] e *The little black boy* [O negrinho] são fisicamente exploradas e psicologicamente manipuladas. São os escravos invisíveis, ou *houris*, de uma nova sociedade industrial corrupta. Tiveram a mente invadida por um pacto daimônico de Igreja e Estado. “Assim, se todos fizerem o seu trabalho, não precisam temer mal algum”: vozes adultas saem de suas bocas em perverso ventriloquismo. O elemento sexual nessa lavagem cerebral é evidente em “Holy Thursday” [Quinta-feira Santa], em que sacristãos grisalhos com “varas brancas como a neve” arrebanham um rio de crianças para dentro da catedral de São Paulo. As varas são os fálcos bastões brancos de Spenser, aqui simbolizando a desvitalização do inverno. Os sacristãos são pervertidos, *voyeurs*, decadentes. Congelam o rio vital de crianças.

Em *Songs of innocence*, o branco é a cor da dessexualização. O cabelo branco do limpador de chaminé, o pequeno Tom Drace, que parece um cordeiro, expressa a sua prematura experiência adulta. Os escravos crianças vão da infância à velhice sem passar pela virilidade adulta. Como na carta punitiva do jogo capitalista Monopólio: “Vai direto para a Cadeia. Não Vai em Frente. Não ganha \$200”. Em outra parte, em Blake, o ciúme sexual estropia a energia humana. Em *Songs of innocence*, a autoridade masculina é um Herodes impotente, masacrando os inocentes, enquanto os viola com o olho e a mente. A sociedade atua por uma viciosa pederastia. Em 1789, os dois sexos ainda empoavam os cabelos ou usavam perucas. O século XVIII honrava a idade e a tradição, derrubadas pelo romantismo no culto da juventude. O grisalho limpador de chaminés de Blake é a vítima ritual de um regime não natural. A extrema estilização das perucas do século XVIII — sabemos de mulheres que não podiam passar pelas portas, com enormes arranjos de frutas, folhagens e ninhos de pássaros — era um sintoma de decadência. O cabelo empoado é uma perversa fantasia de geada e pó de anjo, mundanismo mascarado de inocência. As crianças artificialmente envelhecidas de Blake são superexperientes e informadas. Pode-se achar

uma analogia perturbadora num sarcófago de Roma imperial, decorado com escarinhos *putti* obesos, fétidos de sensualidade adulta. Os querubins de Blake são depravados pela tirania adulta. Henry James retoma o tema de Blake em *The turn of the screw*, no qual uma hierarca obsedada, a governanta, projeta sofisticação sexual sobre um menino que morre como exausto prisioneiro da febril imaginação dela. O limpador de chaminés de cabelos brancos de Blake representa a classe das pessoas exploradas. O cabelo branco é sexualmente universalizante, porque os explorados são humilhanamente feminizados pelo poder político amoral. Diz Erich Fromm: "Para o caráter autoritário existem, por assim dizer, dois sexos: os poderosos e os impotentes".¹ As personas sexuais em *Songs of innocence* são imaginadas como gerações canibalizando umas às outras. As crianças inocentes de Blake são precursoras de suas vítimas masculinas emasculadas por mulheres cruéis.

"Infant joy" [Alegria do bebê] é o mais negligenciado dos grandes poemas de Blake. Harold Bloom dedica-lhe uma frase em seu livro sobre Blake, e ele e Lionel Trilling omitem-no da *Oxford Anthology* de literatura romântica. "Infant joy" tem uma simplicidade enganosa:

*Não tenho nome
Só dois dias tenho.
Como vou te chamar?
Feliz sou
Alegria me chamo,
Doce alegria esteja contigo.*

*Bela Alegria!
Doce alegria de apenas dois dias.
Doce alegria te chamo a ti:
Sorris.
Enquanto isso eu canto
Doce alegria esteja contigo.**

Regressamos à infância da consciência. Vemos a criança de Rousseau cruzando a fronteira do ser. Que encontramos aí? Ternura e inocência por todos os lados. Aprendi a ler poesia com Milton Kessler, cujas brilhantes observações sobre "Infant joy" refaço a partir de minhas anotações da universidade:

"Infant joy" é uma imaculada carícia física que leva às lágrimas. A metáfora para esse poema é tomar a criança nos braços. Mas um adulto que pega um recém-nascido sente-se súbita e involuntariamente consciente da facilidade com que pode fazê-la em pedaços. Em "Infant joy" há uma sensação da enorme proximidade, um estar junto e intimidade de quem fala. A criança ainda não tem voz própria. Algum grande

(*) I have no name/ I am but two days old./ What shall I call thee?/ I happy am/ Joy is my name./ Sweet joy befall thee!// Pretty joy!/ Sweet joy but two days old./ Sweet joy I call thee:/ Thou dost smile./ I sing the while/ Sweet joy befall thee.

poder coercitivo dá-lhe uma identidade. Há certas formas de sádica ternura mais íntima do que a psique permite. “*Infant joy*” é como a “*Elegy for Jane*” de Theodore Roethke, no qual o poeta, parecendo um urso, com sua energia aterradorante e a fugir, chega a uma perigosa proximidade de um ser delicado. A elegia começa: “Lembro os cachos do pescoço, moles e úmidos como gavinhas”.

“*Infant joy*” expõe o autoritarismo na “preocupação”, “cuidado” e “compreensão” rousseauístas, hoje valores liberais farisaicos. No lúgubre diálogo do poema, reconheço as intensidades homoeróticas de George Herbert. Em seu vazio englobamento sinto o claustrofóbico caramanchão spenseriano. “*Infant joy*” vem do ciclo de estupro de *The faerie queene*. É a provocativa vulnerabilidade da fugitiva Florimell, a pureza que suga a imundície em sua esteira. “*Infant joy*” é um vácuo rousseauísta em que a natureza sádica está para se despejar.

O bebê de Blake não tem nome, nem persona. Mal se individualizou. A alegria do bebê é o que Blake chama depois de um “estado”, uma condição de ser. Sentimos crueza, sensibilidade, indefesa passividade. A infância rousseauísta não é nenhuma bênção. A experiência sensorial é o caminho do sadomasoquismo. “*Infant joy*” recria o obtuso estado de músculo de nossa fisicalidade, a disposição que se converte em sexo, ou antes o pulsante poder que é o sexo. George Eliot diz: “Se tivéssemos uma aguda visão e sensação de toda vida humana comum, seria como ouvir a relva crescer e o coração do esquilo bater, e morreríamos desse rugido que está do outro lado do silêncio. Na verdade, mesmo os mais rápidos de nós andam por aí bem alcochoados de estupidez”.² “*Infant joy*” retira o pára-choque entre pessoas e seres. Eliot imagina uma perfeita abertura e uma inundação sensorial num receptáculo demasiado pequeno para contê-la. A suavidade sem ego do poema desperta em nós a sensação de poder esmagador mencionada por Kessler, que contemos inconscientemente. O aguçamento dos sentidos inflama-os — e aí vem o sadismo. A simpatia e o cuidado rousseauístas tornam-se automaticamente seus opostos.

“*Infant joy*” tem o vazio moral da feminilidade de Spenser, um espaço aberto na natureza. É como o coração parado de um geode, cercado de dentes cristalinos. Em “*Infant joy*” há uma devoradora presença à espera, um tigre blakiano: o leitor. É um dos mais misteriosos poemas da literatura. Aparentemente tão leve e transparente, abriga alguma coisa de sinistro e maníaco. “*Infant joy*” é fortemente ritualístico. Kessler chama-o de “carícia”. As hipnóticas repetições do poema são uma série de gestos tranquilizantes, como esfregar uma lâmpada para que surja um gênio. O poema é um sortilégio que materializa um poder sombrio, latente no leitor. “*Infant joy*” é um poema daimonizante: daimoniza o leitor, atraindo-o para o ciclo rapace do processo natural. Fazendo do leitor um sádico, subverte a complacente confiança em nossa moralidade e benevolência. Blake desprezava “Misericórdia, piedade, paz”. “*Infant joy*” é uma crítica paródica do rousseauísmo. Como os poemas dos limpadores de chaminés de Blake, acusa o opressivo paternalismo dos automeados guardiães da sociedade. Todo gesto de amor é uma afirmação de poder. Não há abnegação nem auto-sacrifício, só refinamentos de dominação.



31. William Blake, Deus criando Adão, 1795.

O desenho psicosssexual de “*Infant joy*” *paira*. Pairante é a relação de quem fala com o bebê, do leitor com o poema. A ameaça que zumba em tal proximidade é mostrada na aquarela de Blake *Deus criando Adão* (fig. 31). O alado Urizen, Jeová tirano, *paira* com um peso sufocante sobre Adão, que parece um cadáver estendido achatado como um crucificado. Deus é um vampiro tomando de volta o fogo prometêico. O quadro parece mostrar um ato sexual não natural, homossexual e sadomasoquista. A crítica é pudica na admissão de tais perversidades em Blake. Pairar é sempre, emocional e sexualmente, problemático. Está em toda parte no *voyeur* da última fase do romantismo, Walt Whitman, que se imagina vagando a noite toda, “rápida e silenciosamente andando e parando”. Ele curva-se “de olhos abertos sobre os olhos fechados dos que dormem”; escuta o respirar tranquilo das crianças; passa as mãos “consoladoramente de um lado para outro” sobre os que sofrem e estão inquietos. Em outra parte, erguendo o mosquiteiro de um berço, fita “por longo tempo” o bebê, e “silenciosamente” espanta as moscas (“*The sleepers*”; *Song of myself*, 8 [Os que dormem; Canção de mim mesmo]). Quando Wordsworth olha da Ponte de Westminster, os adormecidos da cidade são apenas inferidos. Os adormecidos de Whitman são corpos quentes, sensuais. O amor rousseauísta de Whitman, que tudo abarca, é romantismo vampírico, tirania escopofilíaca. O olho do poeta é onipotente, enquanto seus objetos são passivos e indefesos, sem pensamento nem



identidade. A proximidade a que Whitman chega dos que dormem baseia-se na inconsciência deles. Ele os torna objetos femininos de seu prazer divino. O amor romântico — todo amor — é sexo e poder. Ao aproximarmos-nos, entramos na aura animal uns dos outros. Há magia nisso, tanto negra quanto branca.

Violando o espaço da psique de seus adormecidos, Whitman estupra-os. Wordsworth também lembra a “impiedosa devastação” de sua infância num bosque de nogueiras, um “cenário virgem”, em que ele deixou um “caramanchão mutilado” spenseriano (“Nutting”). A invasão é sempre subliminarmente erótica. Varar um *temenos* — um espaço sagrado da mente, corpo, quarto de dormir, ou a natureza — é sempre uma dominação e conspurcação. “Infant joy”, de Blake, evoca um impulso para a invasão criminosa. Lendo-o, pairamos à beira de um *locus* de experiência proibido. Contemos a respiração. Sentimos nervosamente o contraste estético entre nossa rudeza adulta e a delicadeza do bebê, erotizada pelo implícito toque do poema. O bebê existe em estado blakiano de feliz passividade, o cego tatear da polimorfa perversidade. O bebê é cego. Mas nós vemos agressivamente. Pela trilha de nosso olhar derrapa nossa inquebrantável vontade.

A mesma dialética de cega brancura e olho agressivo ocorre em *The faerie queene*, em que os fanfarrões canibais pairam sobre Serena adormecida, examinando sua “carne delicada”, a que o poeta dá um revestimento de seda (VI.viii.36-43). Será essa a origem do poema de Blake? A violação em “Infant

joy” é a exposição de uma coisa privada, desprotegida, trêmula e úmida. Um bebê de dois dias de vida mal é sexualmente diferenciado. Ainda está úmido do útero. “Infant joy” põe-nos cara a cara com o fundamental biológico. A simplicidade pré-consciente do bebê de Blake é quase celular. Na verdade, o poema é uma célula, uma simples célula de vida protoplasmática. “Infant joy” desvela um mistério psicológico. Penetramos no reino feminino, como faz Melville em *Tartarus of maids* [Tártaro de donzelas] ou Da Vinci em seu desenho de um feto. Isso é provado pelo desenho que Blake fez do poema, em que um bebê está no colo de uma mãe pairante, e os dois são engolidos pelas fauces, que parecem chamas, de uma flor gigante, a natureza rapace de Blake (fig. 32). Assim, a impotência do bebê é uma versão da escravidão do limpador de chaminés. “Infant joy”, parecendo um útero, é a abertura cirúrgica de um corpo feminino, a máquina orgânica da natureza. “Infant joy” é o crime sexual secreto de um poeta-estuprador. Antecipa o claramente sádico *Mental traveller* [Viajante mental], no qual o “Bebê” da humanidade é entregue à velha mãe natureza, cirurgiã e torturadora. *Mental traveller* literaliza as manipulações autoritárias de “Infant joy”. Blake corrige Rousseau: o homem nasce acorrentado, o corpo nascido de mãe amarrando-nos a confortos físicos, sexo e dor.

Em *Songs of experience* [Canções de experiência] (1794), “Infant joy” avança para a maturidade sexual. A resposta de Blake a “Infant joy” não é “Infant sorrow” [Sofrimento do bebê], mas “The sick rose” [A rosa doente]. Aqui, o caramanchão spenseriano do recém-nascido de Blake muda de Rousseau para Sade:

Ó Rosa estás doente.
O inseto invisível
Que voa à noite
Na tempestade ruidosa:

Descobriu teu leito
De prazer carmim:
E seu sombrio amor secreto
Tua vida destrói.*

“The sick rose” é o Caramanchão da Felicidade de Spencer destruído pela guerra dos sexos. A convenção literária de fuga feminina e perseguição masculina, satirizada por Spenser na sempre fugitiva Florimell, revela sua hostilidade inata. As sedutoras artes de auto-ocultamento da mulher significam que a aproximação do homem deve assumir a forma do estupro. O falo torna-se o inseto conquistador, agente da morte. Retirar-se e esconder-se são sempre atitudes negativas em Blake. Aqui, provocam ataque sádico, em parte uma alucinação da rosa reclusa. A rosa é uma psique narcisisticamente convoluta. O órgão genital feminino é tradicionalmente simbolizado pela rainha das flores, da medieval Rosa Mística

(*) O Rose thou art sick./ The invisible worm,/ That flies in the night/ In the howling storm:// Has found out thy bed/ Of crimson joy:/ And his dark secret love/ Does thy life destroy.



33. *Jean-Auguste-Dominique Ingres, O banho turco, 1862.*

de Maria ao clássico do rock “Sally, go round the roses”. Blake encara o solipsismo como o perigo na sexualidade feminina. O exclusivismo da rosa mistura medo, vergonha e orgulho. Suas camadas de pétalas são uma forma de autopovoamento. Que o “leito de prazer carmim” da rosa sugere prazer masturbatório, é fato bastante aceito pelos críticos. Para Blake, a compleição da rosa em si mesma é perversa e estéril. A rosa é um dissidente sexual, dividindo onde devia haver inteireza e unidade na natureza. É assim uma primeira versão dos hermafroditas solipsistas dos livros proféticos de Blake.

A rosa masturbatória de Blake pertence à tradição iniciada no Egito, onde o auto-erotismo é um método de cosmogonia. Blake vê um mundo privado de sexo como uma célula de prisão. A rosa está doente porque pensa que a comunhão do sexo drena e apaga sua identidade. A ambivalência do próprio Blake em relação ao sexo produz a críptica dualidade do poema. O medo masculino da auto-suficiência da mulher está escrito em toda a mitologia e cultura. É a

identidade masculina, não a feminina, que é aniquilada na tempestade noturna da natureza. O fascínio da autonomia da mulher está claro em *O banho turco* de Ingres, um espirituoso paralelo do poema da rosa de Blake (fig. 33). A pintura de Ingres é curiosamente redonda, uma janela rosa ou tondo da Virgem transformados em buraco de fechadura pagão, através dos quais espiamos os rechonchudos corpos nus de uma dúzia de mulheres amorosamente entrelaçadas, como lésbicas pétalas de rosa. É uma cabeça de Medusa cheia de serpentes, vaporosa de libidinagem asiática. Tentando liberar o sexo da sociedade, Blake não pára de cair no *cul de sac* da sexualidade feminina. A convenção cortesã, por si só, não fez da mulher “a escondida”. A natureza faz do corpo da mulher uma caverna do não visto, divinizado pela religião de mistério sadomasoquista.

O ambíguo “The sick rose” explica as afirmações do anterior *The book of Thel* [O livro de Thel] (1789), de Blake. Uma nuvem diz à virgem Thel que ela é “a comida dos vermes”: “Tudo que vive, / Não vive só, nem para si”. A natureza como harmoniosa inter-relação: essa percepção budista não é mantida em Blake, demasiado conflituado em relação à dominação da natureza feminina. Em “The sick rose”, os vermes de Thel são fálicos mensageiros celestes, que imitam o ciclo de crescimento. Blake acha doente o ser que vive sozinho e para si, porque rejeita a luta dos contrários pela qual a energia evolui. O livro de Thel termina em retirada histérica, quando ela salta de seu assento e corre gritando de volta a seus vales nativos. Blake combina a virgem grudada no assento de *Comus* de Milton com a fugitiva Florimell e a Belpheobe de Spenser, que desaparece no meio da frase. Blake encara a virgindade como um fetiche perverso. Quer acreditar que a rejeição da sexualidade por Thel é infantil, uma fuga da primeira menarca e da fertilidade. Assim, a castidade de Blake é diametralmente oposta à de Spenser e Shakespeare, para os quais ela significa integridade espiritual e força. Como Sade, Blake encara a castidade como não natural, matadora da energia. Mas ao exortar Thel, uma rosa doente, a curar-se entregando-se à comunhão, está mais perto do Shakespeare das comédias, em que todas são dadas em casamento, do que de seus colegas poetas românticos, para os quais a solidão é perfeição imaginativa. Shakespeare, subordinando o sexo à sociedade, empreende uma fuga renascentista do problema que Blake enfrenta. Tentando eliminar a sociedade mas redimir o sexo, Blake não pára de ver-se na paisagem rochosa de Da Vinci. Cada centímetro que ele poupa para o sexo, perde-se no desolado quilômetro da mãe natureza.

“London” [Londres], de Blake, como “Our journey had advanced” [Nossa viagem tinha progredido], de Emily Dickinson, é um daqueles raros poemas líricos que atingem dimensão épica. O profeta hebreu vaga pela moderna Babilônia, que denuncia com a voz de Rousseau. Em “London”, as instituições, simbolizadas pela igreja e o palácio, oprimem os indivíduos. Suas paredes impositivas são surdas ao choro do limpador de chaminés e ao suspiro do soldado. Para Blake, os prédios são o rosto da sociedade, abstratos, mecânicos, sem vida.

“London” tem um novo meio radical de ver grandes obras de arquitetura urbana como monolitos vazios, sinistros. Blake prefigura Baudelaire e Kafka em sua visão do morto mundo noturno da cidade moderna, hoje uma árida grade de vidro e concreto. A indiferença da sociedade aos pobres torna-a sombria. A igreja de Blake é um sepulcro caiado manchado de vício, a fuligem que não sai. Do céu cai a praga de uma chuva rubra, o último suspiro do soldado agonizante trazido de um campo de batalha estrangeiro, e voltando-se do vento para chviscar sobre a nublada Londres. Os anônimos inocentes massacrados deixam sua marca em escrita vermelha na parede real, sangue deles mas também do faraó, o terror francês saltando para a Inglaterra. A cidade chora mas não reconhece suas próprias lágrimas. Igreja e palácio são um rosto gelado ou petrificado. As paredes de pedra sem emoção são o que os livros proféticos de Blake chamam de “o limite da contração”. Se do rosto ou fachada do palácio escorre o sangue dos cordeiros de sacrifício, então o poema é um sudário de Verônica, com o rosto dos sofrendores impresso. O sangue que escorre é de Cristo, pois a sociedade industrial é não-cristã. George Herbert diz à morte: “A morte de nosso Salvador pôs um pouco de sangue/ Em teu rosto”. A Londres moderna, drenada de compaixão cristã, está espiritualmente morta.

Os rostos nas frias paredes da cidade de Blake são obviamente assexuados. São personas assexuadas, antecipando os cruéis mostradores de relógio de Emily Dickinson, cujo governo do tempo é imposto pela Igreja, o Estado, o pai e a morte. As paredes de igreja e palácio de Blake são calcificações autoblandantes. Sua “Human form divine” [Divina forma humana] é apagada na ampliação de personas em instituições, rudes colossos insensatos. Os prédios da cidade são objetos fabricados, um modo romântico de andrógino. “London” termina logicamente na prostituta sifilítica, já que ela é portadora da desviada sexualidade da sociedade respeitável. É doente porque seu sexo é ao mesmo tempo secreto e comercial. A prostituta de Blake é a natureza, exilada da cidade, e que portanto volta sob a proteção da noite para emboscar e preda.

Uma das observações de Blake sobre prostitutas: “Numa esposa eu desejaria/ O que nas prostitutas sempre encontrei/ As feições do desejo Satisfeito”. Tabuletas de pedra, faces de pedra. Blake acha que a repressão religiosa do sexo gera infelicidade e hipocrisia. As prostitutas das classes baixas, então como agora, encharcam-se do escorrimento masculino do casamento “decente” da classe média. Os homens perseguem à noite aquelas a quem não cumprimentam durante o dia. Para Blake, a prostituta é outra vítima ou bode expiatório, como as crianças exploradas e os soldados. É o terceiro elemento oprimido simbólico de “London”. Mas de outro modo, é a terceira instituição do poema. Marginalizada e errante, ela faz aflorar sua própria concha doméstica no século XIX, era da cortesã. Blake é o primeiro artista a reconhecer a prostituta como um espírito afim. Em Paris, artistas e prostitutas viverão juntos em criativo casamento coletivo por mais de um século. Em *Nanã* (1880), de Zola, a cortesã preside do ápice da hierarquia pública. Igreja, palácio, prostituta: a seqüência de Blake lembra a substituição ritual do templo da Grande Mãe asiática, a quem ele normal-

mente despreza. Será sua prostituta “jovem” porque é uma vampira ébria do sangue masculino da primeira estrofe? As “ruas da meia-noite” de “London” são as labirínticas entranhas da mãe terra, da qual a imaginação icariana tenta escapar. O poema junta arquétipo antigo a um panorama modernista de arquitetura hostil. A combinação volta a aparecer em Kafka, em que o labirinto burocrático do pai tirano é oniricamente o mesmo que as salas tipo útero da mãe que abandona. O “Marriage hearse” [Carro fúnebre matrimonial], de Blake, a partir do qual Emily Dickinson escreverá um de seus maiores poemas, é a caruagem móvel de nossos corpos, que tendem para a morte. A terra mãe, ao mesmo tempo útero e tumba, tem a última palavra no poema de Blake, como em toda parte e em todas as épocas.

Em *The mental traveller*, Blake transfere os conflitos épicos de “London” para o ar livre da natureza violenta. As instituições, antes sua preocupação rousseuista, desfazem-se irrelevantes. *The mental traveller* é o reconhecimento por Blake do insuperável problema da natureza, que ele tentou antes domesticar e transformar num romance de sexo mutuamente recompensador. Acho que o sadomasoquismo desse poema vem da leitura por Blake de *The faerie queene*, cujas decadentes brutalidades ele compreendeu como nenhum crítico moderno. *The mental traveller* é Sade feito poesia. A claridade acre da linguagem é agudamente moderna ou da última fase do romantismo. Blake está muito além de Rousseau. Ele responde a si mesmo, como Coleridge responderá e corrigirá a Wordsworth. Bloom diz de *The mental traveller*: “Todos os homens no poema são um só homem, a humanidade, homem e mulher, juntos. Todas as mulheres são a natureza, os limites do humano”.³ *The mental traveller* é uma crítica sádica do amor e do sexo. Insisto em que todos os gêneros das personas sexuais de Blake devem ser aceitos como tendo autoridade dramática por si mesmos.

The mental traveller é um ciclo de canibalismo sexual interpretado por uma figura macho e fêmea, que ataca e recua em ritmos obsessivos de vitória e derrota. Um bebê homem é dado a “uma Velha”, que o prega numa rocha, envolve-lhe a cabeça com espinhos de ferro, fura suas mãos e pés, e arranca-lhe o coração “para fazê-lo sentir ao mesmo tempo frio & calor”. “Os dedos dela contam cada Nervo.” Ela vive dos “gritos & choros dele”, e “fica jovem enquanto ele envelhece”. Depois o ciclo inverte-se: “ele despedaça suas Algemas/ E amarra-a para seu prazer”. O poema move-se pelo pulsar sistólico do coração. As oscilações de Blake entre força e fraqueza são vórtices que se movem em direções opostas — origem da teoria dos giros históricos de Yeats. Todo ato sádico da mulher de Blake é um portento do tormento futuro dela, e na verdade o oculto ritual que o invoca. Todo o poema é um ritual. Seu sistemático catalogar de atrocidades assemelha-se às listas de Sade em *Cento e vinte dias de Sodoma*. Como Sade, Blake prenuncia o sincretismo antropológico de Frazer. *The mental traveller* recria os ritos sangrentos da Grande Mãe. A natureza, e não a sociedade, é a arena última da humanidade. *The mental traveller* tem vida renovada num dos

grandes versos do rock, uma música que certamente influenciou, o "‘Jumpin’ Jack flash” dos Rolling Stones.

O bebê recém-nascido de Blake vai direto para a crucificação. A inocência é arrasada pela experiência, uma Virgem transformada em bruxa. O rebelde Orc sempre envelhece e torna-se o tirano Urizen. Blake aprendeu com a decomposição moral da Revolução Francesa, cujo sadismo traiu seu patrono, Rousseau. As torturas do bebê lembram as lendas de Prometeu, Jesus e Loki. Blake superpõe ousadamente as mitologias clássica, cristã e nórdica, sem dar ao cristianismo o seu destaque habitual. Os sofrendores masculinos masoquistas, que vimos em Rousseau, Goethe e Kleist, abundam no romantismo. Aqui o bebê é entregue a um sombrio tutor para ser educado, como Aquiles é entregue ao centauro. A bruxa de *The mental traveller* é a primeira governante maligna da literatura do século XIX. O treinamento ou *Bildung* do bebê é duramente físico. Blake antecipa Freud ao basear o intelecto no corpo. Em seu anterior "‘To Tirzah” [Para Tirzah], bruxa e mãe são uma só: "‘Tu Mãe de minha parte Mortal/ Com crueldade moldaste meu Coração/ E com falsas lágrimas auto-enganadoras,/ Agrihoastes minhas Narinas Olhos & Ouvidos”'. A natureza, tecendo os tecidos do corpo, envolve-nos, no nascimento, em seu sudário.

Sujeitando o bebê pelos cinco sentidos, a bruxa "‘recolhe os gritos dele em taças de ouro”'. A taça de ouro é arrepiantemente arquetípica. Virginal, vaginal, eucarística. A concha dourada de Thel é sua autopreservação egoísta. É o orgânico petrificado moralmente, como os muros de "‘London”'. As usurárias taças de ouro da bruxa são sua presunçosa autoconsideração e autodivinização, o solipsismo sexual da rosa doente. Uma taça envenenada: a prostituta da Babilônia segura uma taça de ouro coalhada de fornicções; a esposa de Loki recolhe numa taça o veneno de uma cobra pendurada acima do corpo amarrado dele. A bruxa de Blake é um vampiro recolhendo esguichos de sangue de bebê para bebê-lo. Vimos em "‘London”' como Blake transforma magicamente som em visão, suspiros e choros em sangue corrente. As taças de ouro de *The mental traveller* são suas próprias estrofes transbordando das agonias da humanidade.

No início de *The mental traveller*, a dominação da mulher sobre o homem parece tão completa que chega a ser insuperável. O bebê é matéria inerte manipulada por uma Primeira Causa. Ela o conhece através do toque sádico. Normalmente, os corpos femininos são o instrumento de cordas dedilhado pelos homens. Aqui a mãe natureza é uma mestra harpista fazendo triste música para si mesma. Com os tormentos, o homem adquire sua identidade, ainda ausente no recém-nascido de "‘Infant joy”'. Sua definição sexual é reforçada pelo autoritarismo biológico da natureza. *The mental traveller* avança por peripécias sexuais. A primeira é uma *pietà*, em que a velha bruxa se torna virgem com sua "‘juventude sangrenta”'. A Grande Mãe, chorando a morte de seu filho-amante, é por sua vez derrubada e amarrada. Agora o homem exulta com a vulnerabilidade masoquista da mulher. Mudou o serviço na quadra de tênis sádica. A definição sexual inflama-se e morre em *The mental traveller*. Dominação e submissão, a lei da natureza, estruturam compulsivamente o poema. Vimos um esque-

ma semelhante na *Pentesilêia* de Kleist. *The mental traveller* tem um ritualismo coreográfico. É como a paródia de uma dança num salão de baile, onde a dama não pára de tentar conduzir. No fim, somos mandados de volta ao início do poema, para tornar a lê-lo — um tropo que Joyce adota em *Finnegans wake*. *The mental traveller* é um uroboros imitando a circularidade do processo natural. Cada sexo devora o outro.

The mental traveller de Blake mostra o sexo como um drama ritual bárbaro, em que os atores trocam de máscara perpetuamente. O poema é energizado por explosivos retornos dos reprimidos. A provocativa fuga da mulher torna a ocorrer no fim do poema. É uma corça fugindo em meio ao matagal de medo plantado por ela mesma, imagens que vêm direto de *The faerie queene*. É a rosa doente envolta em ameaçadores espinhos púbicos. Suas coquetes “artes de Amor & Ódio” vêm da poesia do amor cortesão. Nascemos numa guerra de sexos, mas aprendemos a prolongá-la. O matagal são as personas do amor petrarquiano, intelectualizando o desejo. Para Blake, as múltiplas personas são estereis e astutos engodos.

A primeira cena de *The mental traveller*, com sua servidão sadomasoquista, tem um chocante caráter industrial. A bruxa executa suas hediondas tarefas com objetiva eficiência e zelo gerencial. A rocha é um cavalete de tortura ou bigorna, uma imagem em outros poemas de Blake. Estamos todos na bigorna, malhados pela mãe natureza. A natureza é uma fábrica, uma usina satânica que transforma homens em robôs. O bebê, o coração arrancado, é coroado com espinhos de ferro, que lembram não apenas Cristo, mas o robô Talus de Spenser, o “homem de ferro”. Em sua pintura de *The faerie queene*, Blake mostra Talus com uma auréola de dentes metálicos em torno da cabeça. Coração e cérebro abortados, a masculinidade esmagada por passividade forçada, o bebê é um assexuado objeto manufaturado.

A assustadora abertura de *The mental traveller* é uma berrante invocação de triunfo feminino da vontade. Não encontro nada no poema que sugira que o ciclo sexual pode ser encerrado ou transcendido. A crítica superfilosofou *The mental traveller* e o fez moralista e didático, objetivos raramente românticos. O poema tem um poder esmagador tão feroz quanto um psicodrama. Sua técnica é cinema sexual surreal. *The mental traveller* é um ritual de libertação, uma externalização de conflito. Blake põe o brutal ciclo sexual em movimento, como uma máquina de movimento perpétuo, depois deixa-a girar no espaço e devorar-se a si mesma. O poema é magia circular. Mas a externalização não funcionou, pois Blake teve de retornar ao mesmo tema repetidas vezes. Seus poemas tornaram-se cada vez mais longos, como se a escala épica pudesse finalmente resolver o problema. O tema que não se pode fixar é o poder feminino universal. Os sistemas sadomasoquistas de Sade e Blake são desmentidos do naturismo maternal de Rousseau. A terrível energia das mulheres de Blake equivale à misteriosa quietude das meditativas Mães de Goethe. A literatura e a arte românticas do século XIX são dominadas pela *femme fatale*. Blake sente a aproximação disso e tenta detê-lo. Ironicamente, ao atracar-se com a mãe natureza, Blake não só derrubou

a alma dela, como a ergueu e imortalizou. Nossos movimentos contra a mãe natureza nos atam a ela. A poesia daimonizada de Blake forma uma nuvem de tempestade sobre o sexo que jamais se desfará.

Como *The mental traveller*, “The crystal cabinet” [O gabinete de cristal] só foi publicado em 1863. Assim, não pode ter influenciado “La belle dame sans merci” de Keats, a que se assemelha tanto em forma dramática que os dois poemas devem revelar uma profunda estrutura de imaginação sexual romântica. “The crystal cabinet” é narrado por uma vítima masculina da armadilha feminina. Uma donzela surpreende o narrador dançando no mato. Põe-o em seu “Gabinete” e tranca-o com uma “Chave dourada”. O gabinete, feito de ouro, pérola e cristal, contém “um Mundo”, sob uma “pequena e bela Noite de Lua”. Taça de ouro, tigela de ouro, gabinete de ouro. A prisão é a vagina. A chave é o pênis do próprio homem, que a mulher rouba para tornar-se hermafroditicamente completa. Chaves sexuais aparecem em *Comus*, de Milton, e também no *Fausto*, de Goethe. A chave dourada de Blake é um ramo dourado, o passaporte de Virgílio para o submundo ctônico. O ouro é também o narcisismo do homem. Em outra parte, Blake compara o falo a “um pomposo Sumo Sacerdote” entrando no *sancta sanctorum*, ou escrínio secreto da vagina (*Jerusalém* 64:44).

“The crystal cabinet” começa na descuidada infância do homem, quando ele vive no corpo sem ambivalência ou medo. Mas a iniciação sexual acaba com sua visão confiante da natureza. Seu *rite de passage* é para a contenção, luxuriosa mas humilhante. A donzela que o captura como um pássaro ou borboleta é uma colecionadora, uma *connaissanceuse* com um museu de espécimens sexuais. É como Circe com seu estábulo de porcos ou Onfale com seus criados homens. O cálculo da donzela é decadente. Ela é como os senhoriais colecionadores da última fase do romantismo, Sade, Poe e Huysmans. O gabinete de cristal é um relicário que guarda hóstias ou ossos de santos. É como a “urna bem trabalhada” de Donne, ao mesmo tempo poema e vaso funerário, misturando cinzas de amantes canonizados. Mas as cinzas de Blake são muito mais amargas. O homem é martirizado, uma ovelha levada para o massacre. A vagina é um crematório sexual. O gabinete de cristal destrói miniaturizando (reduzindo a ereção à sua própria dimensão). Contém outro mundo e outra donzela: “Beleza translúcida brilhando clara/ Três vezes uma sobre a outra dobrada/ Ó que agradável e trêmulo medo”. Os microcosmos são perigosos em Blake porque são separatistas e solipsistas. O gabinete de cristal é como o “mundo de vidro” de Spenser, ao mesmo tempo espelho e bola de cristal. A lágrima preenche da “Valediction: of weeping” [Despedida: de choro] de Donne contém o reflexo do ser amado e também “um globo” do mundo. Em Blake, o homem entra num mundo de espelho de antimatéria sexual. Seu medo agradável é o prazer masoquista que sente com a dominação feminina. O homem que prolonga por vontade própria sua subordinação sexual cria o seu próprio inferno.

O gabinete de cristal exige a voluptuosa auto-entrega do homem. Quando ele se afirma, a ilusão se despedaça. O gabinete explode, e ele é um “bebê chorão no mato”. Perto dele, deita-se uma “Mulher pálida a chorar”. O gabinete é o letárgico Caramanchão da Felicidade de Spenser, aqui acidentalmente destruído por um adepto. Como os idílios eróticos do “Lamia” e “La belle dame sans merci” de Keats, o poema de Blake termina em frio e envergonhado despetar. Um passo em direção ao ilícito produz um violento passo para longe, para a desolação. O modelo básico é a expulsão de Adão e Eva do Paraíso. Vemos o mesmo padrão no final de *Moby Dick*, no qual a tentativa de Acab de varar o coração da natureza arpoando a baleia branca termina em catástrofe e num vasto e vazio silêncio. “The crystal cabinet” diz que não há como entender a natureza. Todo filho é expulso de toda mãe. Quanto mais ele a procura por meio do sexo, mais ela recua dele. Bloom põe a tripla anfitriã daimônica num “festival de espelhos”.⁴ Penso no clímax de *A dama de Xangai* (*The lady from Shanghai*, 1948), de Orson Welles, em que Rita Hayworth, como a sereia do labirinto, aparece em estonteante profusão, até que a sala de espelhos, como o gabinete de cristal, é despedaçada pelo seu furioso perseguidor. A tripla donzela de Blake é a tripla Hecate, sinistra e noturna. Em Blake, todo múltiplo numérico é doente. A unidade é paradigmática. O “triplo Sorriso” da donzela, como os muitos braços da deusa Kali, representam as metamorfoses da natureza. Mas são também múltiplas personas sexuais, para Blake sempre artificiais e falsas. As formas híbridas em Blake são lentes de truques imorais, sugerindo vaidosa autocontemplação. A donzela de “The crystal cabinet” se superpova, como a rosa doente. Ao contrário do Shakespeare das comédias de travestis, Blake se opõe à diversificação física como decadente. Deus pode dizer: “Sede férteis e multiplicai-vos”, mas Blake diz: “Multiplicai-vos e sede estéreis”.

O narrador masculino de “The crystal cabinet” acredita ter entrado na maturidade sexual. Mas quando tenta afirmar autoridade adulta, é jogado de volta à infância. É o bebê desamparado que inicia *The mental traveller*. A mulher que chora é a mãe em sua Natividade e Lamentação. “The crystal cabinet” termina como *A tempestade* (1505) de Giorgione, em que uma mulher nua amamenta uma criança sob um céu borrascoso. O ciclo de Blake é repetido por D. H. Lawrence em *Women in love* [Mulheres apaixonadas], em que o violento intercurso de Gerald com Gudrun o transforma estranhamente num “bebê [...] no seio da mãe”.⁵ Devolvido à paisagem onde foi encontrado, o homem de “The crystal cabinet” passa por uma melancólica reabsorção na biologia, simbolizada por uma mulher pálida meio morta dos trabalhos de parto. Prazer sexual, tortura sexual: tudo é o mesmo para a mãe natureza.

O gabinete de cristal é um Templo de sexo arrasado, dos quais os fiéis são dispersos na selva. Arquitetonicamente, o gabinete de Blake é único. A descrição primitiva do órgão sexual feminino é crua e sem enfeites. A religião da fertilidade faz deltas púbicos ou ovóides com cristas. A literatura e a arte seguem a tradição medieval de Venusberg da saga de Tannhäuser, na qual *mons veneris*

repete as redondas montanhas da terra. A descrição ocidental do órgão genital masculino tende a usar mais formas artificiais que naturais — espadas, lanças, armas de fogo, hermas, e até (em Melville) uma chaminé. Seja amazona ou Hedda Gabler, a mulher que empunha uma arma de homem se hermafroditiza. A masculinidade ocidental desafia a natureza feminina.

Faz-se facilmente um totem fálico mais ou menos impressionante. Mas como conseguir um simbolismo do sexo feminino de igual dignidade? O *Tartarus of maids* de Melville, por exemplo, embora simpático à situação da mulher, é uma excursão um tanto nauseante pelo sistema hidráulico fisiológico. A mulher enquanto civilização, mais que enquanto natureza, deve ser representada mais pelos órgãos sexuais secundários do que pelos primários. Como observei em relação à arte egípcia, o seio feminino, mais como adorno bem-feito que como saco caído, acompanha a invenção da feminilidade, sinal de cultura em progresso. Após a pré-história, o seio prepondera no simbolismo feminino ocidental. Admiravelmente, o gabinete de cristal de Blake imagina os órgãos genitais femininos com alto grau de artifício. Há poucos paralelos. Os órgãos genitais femininos não são belos, por nenhum padrão estético. Na verdade, como afirmei antes, a idéia da beleza é uma manobra defensiva frente à feiúra do sexo e da natureza. Os órgãos genitais femininos são literalmente grotescos. Ou seja, são da espécie da gruta, fissuras da terra que levam à caverna ctônica do útero. Os italianos têm um senso especial para as grutas, e vivem construindo-as atrás de casas ou igrejas. Isso faz parte de nossa herança pagã, nossa memória ancestral do culto da terra. Os órgãos genitais femininos inspiram no observador, a depender da orientação sexual, aquela gastura nas entranhas que é ou nojo ou luxúria. “The crystal cabinet” mostra a luxúria virando nojo. O dourado órgão genital feminino de Blake é uma obra de arte — mas aqui, isso é o mal. Sua radical revisão da iconografia tradicional é produzida por sua desconfiança da sociedade. Para ele, a literatura e a arte reforçam o hostil jogo do amor; a convenção cortesã aprisiona a energia livre do sexo. Mas o arquétipo frustra a intenção de Blake. O homem, forçando a entrada no centro sexual do gabinete, vê de onde ele veio e horroriza-se. Eu rejeito a avaliação bem-comportada que a crítica faz da teoria sexual de Blake, em que a imaginação redimida opõe e reconcilia civilização e natureza. A poesia é escrita e lida com a emoção, e não com a mente. Emocionalmente, o mundo de Blake está fora de controle.

Blake e Lawrence têm fama de revolucionários sexuais. Mas os dois eram perturbados pela ameaça de dominação feminina, que suas obras provam mais do que desmentem. Blake é o maior poeta de ansiedade sexual da língua inglesa. Bloom diz, acertadamente, sobre “The cristal cabinet”: “O narrador sofreu apenas perda, por buscar na experiência sexual uma finalidade que ela não pode dar a ninguém”.⁶ Aplica-se mais a Blake o realismo pessimista de Bloom que os sonhos de harmonia sexual de Northrop Frye. Minha geração viu o funcionamento da liberação sexual não num futuro imaginado, mas num presente caótico. Daí eu valorizar Blake não como um profeta da liberação sexual, mas como um mago que estudou os segredos da natureza e viu as revoltantes servi-

dões de nossa vida no corpo. *The mental traveller* e “The crystal cabinet” dramatizam as limitações do sexo. Não há sexo sem que se ceda à natureza. E a natureza é domínio feminino. O terrível destino de Blake foi ver o abismo do qual a maioria dos homens se encolhe: o infantilismo em todo heterossexualismo masculino. A desatenção da crítica ao gritante sadomasoquismo de Blake censurou-o. Como Spenser, ele deixou uma mensagem que continua sem ser lida.

Os longos poemas proféticos de Blake têm um curioso sistema psicológico. Acompanhem-me numa sinopse extraída da montanha de estudos sobre Blake, grande parte frustrantemente contraditória.

O ser humano sofre divisão no estado decaído de Experiência, que é assinalado pela dramática interação de entidades chamadas Emissão e Espectro. Emissão é *cathexis* projetada, um cinema da mente inquieta. É o desejo que anseia por realização. As emissões podem ser de qualquer dos sexos, mas as mais importantes são femininas. Na Inocência, a Emissão feminina está integrada no ego. Na Experiência, a Emissão tem de migrar para fora (ou seja, emanar). Um ego que aprisiona sua Emissão torna-se solipsista e hermafrodita. Assim que a Emissão consegue externalidade, não deve fugir para tão longe que se aliene do ego. Essa seria a perversidade erótica da fuga e ocultação femininas, pelas quais a mulher domina o homem. A saúde espiritual é a posição correta do ego em relação à Emissão, no casamento por amor. O arquiniímigo da feliz união entre ego e Emissão é o Espectro, que Blake identifica com o racionalismo. Podemos nos transformar num Espectro pela deserção de nossa Emissão. Mas com a mesma frequência o Espectro persegue e acua o ego. O Espectro de Blake é sempre masculino. Daí ser um dos primeiros exemplos de *doppelgänger* do século XIX, como o severo duplo que persegue o William Wilson de Poe. Quando dominado pelo Espectro, o ego torna-se uma condição de ego hermafrodita, que Blake chama de Satanás e Morte. Nessa condição, o mundo criado está em seu estado mais remoto e densamente material ou contraído.

Enquanto os comentários não se tornarem mais simples e convincentes, os poemas longos de Blake definharão sem ser lidos, conhecidos apenas por especialistas, a mesma paroquialização sofrida por Spenser. Devia ser imediatamente claro — embora ninguém o tenha indicado em estudos básicos — que os Espectros e Emissões de Blake equivalem aos fantasmas do romance gótico contemporâneo. O fim do século XVIII foi o fim de uma coisa e o início de outra. A desintegração do Iluminismo apolíneo produziu uma fragmentação ou divisão psíquica. Na estática psicologia do início do século XVIII, o caráter era construído com blocos de montar de “qualidades” fixas. Um século antes, Donne ilustrou a unidade e simplicidade racionais do modelo cristão de personalidade em “Holy sonnet 1” [Santo soneto 1], no qual a alma é puxada para cima, o Céu, e para baixo, o Inferno, enquanto o poeta vê à frente a morte e atrás sua vida de pecado. As direções são decididamente quadriculares, como uma bússola. O universo moral é geometricamente coerente e inteligível. Em Blake, po-

rêm, não há em cima ou embaixo. As trilhas de força emocional não são retangulares, mas em espiral: repetem-se as imagens maneiristas do "Vórtice". O Espectro desvia-se num ângulo excêntrico em relação ao ego. O fluido mundo de Blake está cheio de descompassos de escala, expansões grosseiras e sufocantes diminuições. Tem o esponjoso relativismo da física moderna.

Em Blake, a alma dividiu-se, de modo que os poemas proféticos perguntam qual é o eu "verdadeiro". Trata-se de uma nova pergunta na história, mais abrangente que as múltiplas personificações do Renascimento, quando a ordem social ainda era um valor moral. Em Blake, a guerra territorial se trava entre partes do ego. Seus personagens estão em crise de identidade, invenção de Rousseau. Em seus Espectros e Emanações, Blake faz alegoricamente o que o romance do século XIX fará naturalisticamente, documenta as modulações da emoção. Blake rejeita a moralidade judeu-cristã. Apesar disso, quer integrar a sexualidade com a ação adequada. Mas o sexo, que o cristianismo corretamente atribui ao reino daimônico, sempre escapa do controle moral. Os paradoxos do lúgubre psicodrama de Espectro e Emanação de Blake surgem da impossibilidade de sua missão: redimir o sexo de seu atolamento na mãe natureza.

A Experiência Decaída gera constantemente egos fantasmas, que nublam a percepção. As gravidezes paródicas abundam em Blake. A não-emanção é como uma gravidez perversamente prolongada, na qual o ser sufoca. O psicodrama de Blake toma a forma de atos sexuais não naturais, de bizarro surrealismo. Blake está à altura de Sade em imaginação sexual. Vejam, por exemplo, a captura por Los de sua fugitiva Emanção, Enitharmon: "A Eternidade arrepiou-se quando viram/ O Homem gerando sua semelhança,/ Em sua própria imagem dividida" (*Urizen* 19:14-16). Não tenho paciência com o excesso de ênfase da crítica na alegoria aqui, em que Los é o tempo e Enitharmon o espaço. No nível emocional básico da poesia, vemos um violento ato sexual público, do qual o universo horrorizado não pode desviar os olhos. Auto-inseminação incestuosa: o duo atracado é um novo Khepera, o masturbatório criador de cosmos egípcio. Atores e platéia são um polvo sexual de muitas pernas e muitos olhos.

A disputa entre o Espectro masculino e a Emanção feminina é um combate ritual arcaico. Descubro sobretons homossexuais na traição do ego que entra num melindroso mundo espectral dominado pelas trevas, enganando as figuras masculinas. Vejam a elegância com que a teoria do Espectro de Blake se encaixa no *Otelo* de Shakespeare. Um espectro conspirador, Iago, está homoeroticamente obcecado por separar Otelo, através de temores ciumentados, de sua Emanção, Desdêmona. (Ciúme e medo são as armas tradicionais dos Espectros.) Otelo, agarrando-se a seu Espectro em vez de expulsá-lo, destrói a si mesmo. Outro exemplo é o filme de Joseph Losey *O criado* (*The servant*, 1963, argumento de Harold Pinter sobre um romance de Robin Maugham). Um solteirão da classe alta é dominado por um Espectro masculino homossexualmente insinuante, seu caseiro e criado (Dirk Bogarde), que de modo frio e sistemático expulsa a noiva do patrão. A noiva, a Emanção de Blake, é a ligação do patrão com a realidade. Separado dela, ele cai sob o poder do Espectro, na fraqueza e decadência,

o solipsismo de Blake. Em Blake, o ego tem de escolher entre o feliz casamento heterossexual com uma Emissão feminina e a perversa servidão homossexual com um Espectro masculino. Para Blake, o homossexualismo é negativo e narcisístico porque evita a fértil oposição dos contrários sexuais.

O mundo decaído de Blake está cheio de personas enganosas, como especulações trapaceiras do século XIX. Vala, por exemplo, é um chamariz taxidérmico, como a Falsa Florimell de Spenser. Ela capta e absorve vampiristicamente a energia libidinal de Albion. O ego tem de contornar fraudes e extorsionistas que atraem a psique a aplicar capital espiritual em investimentos inseguros. Blake vê as personas sexuais como falsa publicidade. Como moralista, ele é espiritualista. Como sexualista, é materialista. Nunca os dois vão se encontrar. As discussões com nosso ego geram arte. A poesia de Blake é luta de fronteira, *communiqués* da eterna guerra de guerrilha entre sexo e boas intenções.

Os “hermafroditas” dos poemas proféticos de Blake talvez sejam os andróginos mais gritantemente negativos da literatura e da arte. A atitude de Blake em relação a figuras sexualmente duais é contraditória, já que ele pensa no homem prelapsário como andrógino. Gabb Robinson contou uma conversa “ao acaso” com Blake sobre a vida antes e depois da Queda: o poeta falou de “uma união de sexos no homem, como em Ovídio, um estado andrógino, em que não pude acompanhá-lo”. Para Blake, os sexos só devem se fundir no mundo não caído. Albion, como o cabalístico Adam Kadmon, tem os dois sexos porque precede a história. Quando a história parar, Albion readquirirá seu sexo dual.

Embora possa aludir a um hermafrodita primevo, Blake dá-lhe pouca ênfase em sua poesia. Muito mais importantes são os monstruosos hermafroditas da Experiência. O Satanás hermafrodita, “negro & opaco”, esconde o macho dentro de si “como num Mortal Tabernáculo Abominável” (*Four Zoas* [Quatro Zoas] 101, II:33-37). Os tabernáculos e arcas, como os gabinetes de cristal, são maus porque Blake se opõe a tudo que é oculto ou apartado em especial santidade. Satanás é uma mutação da Grande Mãe. É “não formado & vasto”, como o caos da noite arcaica antes do nascimento do olho. Os hermafroditas de Blake são negativos pelo mesmo motivo porque são positivos para o decadentismo francês e inglês: sua imperiosa auto-suficiência. A incapacidade do hermafrodita de acasalamento e abertura emocional são defeitos morais para Blake, que diz: “O ato mais sublime é pôr outro diante de nós” (*Marriage of Heaven and Hell* [Casamento de Céu e Inferno]). O hermafrodita é um severo cercado sexual. Satanás é um buraco negro de matéria superdensa, uma convolução em espiral da psique.

A guerra de Blake na Porta de Jerusalém é um imenso “agregado” ou “Pólipo” hermafrodita, ondulando como um terremoto (*Four Zoas* 104, II:19-21). Esse trecho wagneriano é uma grande epifania ao andrógino dionisíaco. Os espasmos ctônicos dão à luz a “monstruosa” deformidade, Satanás. O enxame das multidões rodopiantes são um único ser a retorcer-se. Baudelaire usa um

efeito semelhante em “Uma carcaça”, em que os vermes que formigam sobem e descem como uma onda. As surreais distorções da perspectiva por Blake assemelham-se às de Virgílio em seu grotesco Rumor, tirano da vida urbana. A guerra hermafrodita e o hermafrodítico Satanás, parido por daimônica partenogênese, pertencem à categoria de andrógino que eu chamo de monstruosidade moral.

Uma imagem invertida do nascimento de Satanás ocorre em *Milton*, no qual o poeta-herói retorna do Éden para tornar-se sua própria Sombra hermafrodita. Há trabalho de parto para entrar, quando o morto Milton força a fita do tempo a correr para trás, para que ele possa rever a obra de sua vida. Milton, como num baile de máscaras, assume trajes hermafroditas para recuperar sua Emissão, Ololon. É como Odisseu disfarçado de mendigo para libertar sua Emissão, Penélope, do cativo na casa do casal, usurpada pelos Espectros. Milton enfrenta o ponto crucial sexual blakiano, uma escolha entre uma noiva feliz e um duplo masculino (Satanás). A busca de sua Emissão por Milton exige que ele a separe da própria tendência dela ao hermafroditismo. Ela está numa encruzilhada sexual, como o entroncamento grego em que Édipo matou Laio. Milton tem de capturar sua Emissão antes que ela tome a estrada de Delfos, onde se tornará, como Alice, uma rainha onipotente. O Milton hermafrodita é tentado por aparições orgiásticas enviadas pelas malévolas deusas da natureza, Rahab e Tizrah. Essas hermafroditas, “Bissexuadas; / A Fêmea-macho & o Macho-fêmea”, têm uma beleza apolínea que fulge contra a treva ctônica, como Lúcifer em *The monk* (19:32-33). Lampejam com a lividez de néon da prostituição urbana, homossexual e heterossexual. Milton se defronta com sua ambivalência sobre o sexo.

Em *Jerusalém*, num dos mais ousados ataques ao masculino em toda a obra de Blake, Vala denuncia Los: “O Humano não passa de um Verme & tu, Ó Homem: Tu és/ Tu mesmo Fêmea, um Macho: um gerador de Semente: um Filho & Marido: & Vê./ O Divino Humano é Sombra da Mulher, um Vapor no calor do Verão [...] Ó nascido de Mulher/ E alimentado por Mulher & educado por Mulher & desprezado por Mulher!” (64:12-17). Forma-se de repente um gigantesco hermafrodita, e vibram no ar pesado as cores da ira carmim, do verde ciúme e da roxa frustração. Os seres unidos assomam sobre o Tâmis como um colosso, um cogumelo de nuvem tóxica. Vala como natureza nega que o macho exista como sexo separado. É apenas um subconjunto da mulher. A natureza reduz o homem a seu filho-amante adolescente. A torrente de insultos de Vala assemelha-se aos ataques verbais fanfarrões da mulher ao homem acovardado em *Women in love* de Lawrence e nos filmes *A malvada* (*All about Eve*) e *Quem tem medo de Virginia Woolf?* (*Who's afraid of Virginia Woolf?*). Eu invento uma categoria especial do andrógino, a *Venus Barbata*, para essas megeras estridentes.

Uma das tarefas de Los em *Jerusalém* é desmontar falsas formas hermafroditas e liberar suas energias masculina e feminina. Ele martela-as em sua bigorna, afirmando a agressão da vontade masculina. Los tem de deter a orgia peri-

clitante das Filhas de Albion, que “dividem & unem a seu bel-prazer” quando, “nuas & ébrias”, despejam-se pelas ruas de Londres (58:1-2). As Filhas de Albion parecem reproduzir-se e fazer amor com seus próprios reflexos. O lesbianismo é também sugerido na intimidade física de Jerusalém e Vala, sem dúvida ilustrada na lâmina introdutória ao segundo capítulo, que fala de “consangüinidades e amizades não naturais” (19:40-41, 28:7). Os golpes do martelo de Los são as ásperas tônicas métricas da poesia, a imaginação escapando e derrotando os ritmos orgânicos da natureza. As batidas dele são a renovada luta dos contrários, a fonte de energia blakiana atrofiada por prematuras fusões hermafroditas. A malévola natureza tenta reduzir todos os objetos à mesma coisa, à infância da história.

Os comentários sobre os hermafroditas de Blake são raros e confusos. As interpretações estabelecidas são teorias, não soluções comprovadas. Em seu *Blake dictionary*, J. Foster Damon, seguindo Milton O. Percival, estabelece uma distinção entre hermafrodita e andrógino que não faz nenhum sentido para mim. Damon e Percival acreditam que os sexos são iguais no andrógino, mas que a mulher domina no hermafrodita.⁷ Mas a última idéia vem da enfeitada história de Salmacis e Hermaphroditus de Ovídio, extremamente tardia na tradição mitológica. As palavras *hermafrodita* e *andrógino* devem ser praticamente sinônimos. A única distinção poderia ser que o hermafrodita é dual genitalmente, e o andrógino é sexualmente ambíguo no rosto, cabelo, estrutura, roupas, modos, ou espírito. Mas mesmo esta é uma divisão desnecessária.

Por que os andróginos são tão horríveis na poesia de Blake? Dos românticos ingleses, ele é o mais voltado para o Velho Testamento patriarcal, que expurga a femealidade de Deus. Como Dante e Spenser, Blake vê o hermafroditismo metamórfico como mal. Seus odiosos hermafroditas talvez sejam um puxão no nariz de Milton e de Swedenborg. No Paraíso de Milton, os anjos mudam de sexo e fazem sexo com total pureza, os corpos moles “dilatados ou condensados” à vontade (*Paraíso perdido* 1.423-31, VIII.615-19). Mas Blake nega que haja felicidade num reino que desvaloriza o corpo sexual como grosseiramente material. Os hermafroditas de Blake põem os acasalamentos, uniões e divisões de Milton num ritmo *stacato*. O solipsismo deles pode ser uma sátira aos anjos de Milton, que Blake encara como gelatinas passivas, estéreis. No Paraíso de Milton, igual se une com igual, para Blake um beco sem saída de narcisismo.

O que Blake mais detesta no intercurso dos anjos de Milton é sua dissolução do contorno, em que entidades sem ossos se encontram e se fundem. Eu vejo isso como o principal motivo de sua hostilidade aos hermafroditas. Blake é o único grande poeta que é também pintor. O ponto central de referência de sua poesia e desenhos é “a Divina Forma Humana”, especificamente a forma do homem, com a qual ele identifica a imaginação humana lutando para libertar-se da natureza feminina. Como Michelangelo, Blake dá às figuras femininas uma musculatura masculina. Como só conhecia a obra de Michelangelo de gravuras, sua modelagem inspirada pelo italiano tem uma dureza musculosa, como a de Signorelli. Blake culpa a pintura veneziana e flamenga pela “per-

da dos contornos”. É preciso ter um “contorno firme e determinado”: “A grande regra de ouro da arte, como da vida, é a seguinte: Quanto mais distinta, nítida e linear a linha demarcadora, mais perfeita a obra de arte; e quanto menos precisa e aguda, maior a indicação de frágil imitação, plágio e trapalhada. [...] Como distinguimos o carvalho da faia, o cavalo do boi, senão pelo contorno demarcador? Como distinguimos um rosto ou expressão de outros, senão pela linha demarcadora e suas infinitas inflexões e movimentos?”.⁸

A “linha nítida e linear de retidão” de Blake é o nítido contorno apolíneo que identifiquei com o traço incisivo da arte egípcia. É a barreira de Blake contra a natureza, um artifício de percepção pelo qual objetos e pessoas adquirem sua identidade. Também Spenser identifica a virtude com a personalidade de contornos nítidos, e a indolência e o vício com a derretida fusão da forma. Blake condena a “mancha e o borrão” na arte, “linhas quebradas, massas quebradas e cores quebradas”. Chama o *chiaroscuro*, que tem origem no ambíguo *sfumato* de Da Vinci, de “essa máquina infernal”, que sai rangendo das trevas do Inferno.⁹

O andrógino parecia tanto mais benigno a Blake quanto menos claramente ele pensava a seu respeito: daí sua obscura conversa “ao acaso” com Robinson. Assim que visualizava de fato o andrógino, ele se tornava um horror. As figuras explicitamente hermafroditas eram-lhe repugnantes, pelo mesmo motivo que eram para os artistas do apogeu clássico grego. Para Blake, o hermafrodita fere a virtuosa integridade ótica da forma humana. O mesmo zelo levou Spenser a cancelar suas “estrofes hermafroditas”. Blake abandonou os poucos desenhos que tentou fazer do hermafrodita, e tem suas próprias estrofes hermafroditas rejeitadas, dois fragmentos sobre Tharmas e sua Emissão, jamais incluídas em *Four Zoas*. Assim, a hostilidade de Blake aos hermafroditas tinha duas origens, ética e estética. O macho e a fêmea como princípios de energia não devem perder sua autonomia em lânguida auto-absorção. Segundo, a clareza visionária da unitária forma humana não deve ser conspurcada por uma grosseira hibridização.

A teoria da arte de Blake estende-se à sua visão da personalidade. Só podemos distinguir uma face da outra, diz Blake, pela linha demarcadora, sem a qual “tudo volta ao caos”. Há um refluxo na natureza, que suga os fenômenos de volta à não diferenciação primeva. A personalidade mantém sua discrição por um ato de vontade. De outro modo, uma pessoa fluirá irremediavelmente para dentro de outra. Spenser e Blake odeiam o amorfo. Mas a ansiedade de Blake é uma obsessão. Sua insistência na linha demarcadora é como a compulsão do dr. Johnson a tocar nos postes de cerca quando andava. Blake diz: “A natureza não tem Contorno” (“*Abel's ghost*” [O fantasma de Abel]). Bloom fala da Rahab de Blake como “mãe do indefinido, rainha do abismo de objetos sem contorno, linhas sem contorno claro”.¹⁰ Olhando uma pintura esfumada, colorística, Blake sente que está olhando o abismo de Rahab.

Blake diz que o *chiaroscuro* deixa a pintura “inteiramente bloqueada por sombras marrons”. Embora “a concepção original” de Rubens fosse “só fogo e animação, ele a carrega de uns marrons infernais, e fecha todas as suas entradas de luz”. Blake usa “cores claras não enlameadas por óleo”. Lama, marrão in-

fernal: excremento. Blake confirma essa associação em outra parte quando chama de "Desprezibilíssimo" o colorido de Rubens: "Suas Sombras são de um Marrom Imundo, meio parecido com a Cor de Excremento".¹¹ Marrom infernal são a barriga e as entranhas da mãe natureza, o labirinto onde se perde o olho apolíneo. A lama de Blake é o lodo primevo, o pântano ctônico da geração. Em Spenser e Blake, deve-se construir e manter o ego contra os relaxamentos desmoralizantes (frouxidão do traço). A personalidade é arquitetônica. Sem força viril, o ego resvala de volta à dissolução da pantanosa natureza feminina.

Blake diz que uma linha demarcadora fraca é sinal de plágio. A ansiedade de influência de Bloom: com a firmeza do traço, nos defendemos contra um precursor esmagador. Quem é o precursor último? O Grande Original, a mãe natureza, que delega sua autoridade a nossas mães individuais. O traço demarcador de Blake expressa uma mordente necessidade de auto-originação. É uma estratégia territorial, pela qual o macho se separa de sua origem feminina. Como Jesus, Blake desafia sua mãe: "Então que tenho eu a ver contigo?" ("To Tirzah"). Quando diz que os rostos são indistinguíveis sem o traço demarcador, os dois rostos que ameaçam desmoronar um no outro, como no sonho climático de *Persona*, de Bergman, são os de mãe e filho.

O desprezo de Blake pelo *chiaroscuro* relaciona-se com seu ressentimento contra o escondido e o secreto. Ele pede ousadamente o fim da vergonha sobre os órgãos genitais; quer que eles sejam inundados na luz do *Dia Alegre*, com sua exuberante nudez. Infelizmente, a abertura sexual se aplica apenas aos homens. O homem pode andar vigorosamente livre pela terra, expondo seus órgãos genitais sem constrangimento ou culpa. Mas os órgãos genitais da mulher não são visíveis quando ela está de pé ou anda. Para expor-se, ela precisa deitar-se de costas ou agachar-se sobre o rosto do observador! Em outras palavras, tem de assumir uma posição de submissão ou dominação, como numa estatueta primitiva ou num ato de culto. O homem é ou ginecologista ou supino asfíxiado. O corpo feminino jamais pode se tornar completamente visível; será sempre um lugar escuro, secreto. Apliquei a observação de Karen Horney sobre a incapacidade da mulher de ver seus órgãos genitais à minha teoria do nu grego, que interpreto como um órgão genital projetado. Incorporando toda emoção em titânica forma humana, os longos poemas de Blake são um gigantismo psíquico, uma externalização compulsiva inspirada pelo desejo de abolir o segredo da matriz reprodutora feminina. O gigantismo é distintivamente masculino, como em Michelangelo e Goethe. Gigantismo na mulher é transexualização, transmutando o ego feminino com a potência masculina. O desejo de virar homem está latente em dois exemplos de gigantismo feminino, o Heathcliff de Emily Brontë e a vasta e vigorosa pintura de Rosa Bonheur, *Feira de cavalos*.

O supremo desejo de Blake é libertar o sexo do jugo da tirânica mãe natureza. Uma de minhas teses centrais é que sexo e parto ocorrem no reino líquido. A arte é uma fuga da liquidez, em sua fabricação de objetos que desafiam as próprias origens. A extraordinária energia retórica e enormidade de asserção de Blake vêm de sua repulsa da condição líquida, dominada pelo feminino, da vida

física. Eu disse que o menino bonito grego é a imaginação libertada da natureza, mas sua liberdade é alcançada pela renúncia sexual, a castidade. Blake deseja a imaginação livre, mas exalta o erotismo e faz da castidade uma perversão. Isso é impossível. Não pode haver sexualidade ativa sem rendição à natureza e à liquidez, o reino da mãe. Blake quer a natureza presa mas o sexo solto. O sexo é ctônico, mas como artista e homem Blake busca o apolíneo. Antes de analisar o simbolismo de seus livros proféticos, ele era chamado de "louco". Isso estava obviamente errado. Contudo, nos poemas longos há uma histeria ou excesso não reconhecido pela crítica. A arte nasce da tensão, não do repouso. É sempre um desvio da experiência primária. Os poemas longos de Blake estão cheios de nós, brechas e tensões. Mantêm-se unidos por força de vontade, como um monumento antigo (o Pórtico das Donzelas) suturado por vergalhões de ferro. A falta de completa inteligibilidade de Blake vem de suas descontinuidades filosóficas. Sua desesperada mas heróica tarefa, redimir o sexo da natureza, é uma saga épica ocidental.

Traduzindo-o em termos morais, a crítica entra em choque com o sentimento da poesia de Blake. Bloom apresenta-o como um homem de paz que odeia a guerra. Mas a poesia profética de Blake *é* guerra, violenta, terrível. Seus poemas longos fervilham de hostilidade, da qual a obsessão com a mãe natureza é apenas um exemplo. À medida que leio a crítica acumulada, fico perguntando: por que Blake é mais poeta que filósofo, se tudo que ele escreveu se reduz de modo tão arrumado a essas idéias claras? Os estudos sobre Blake negam que haja um conteúdo latente. Na vida, como na arte, o desfraldar bandeiras pode ocultar uma atração pelo que se denuncia.

O tratamento que Blake dá à mulher é cheio de ambivalências. Eis seu modelo do futuro: "Na Eternidade, a Mulher é a Emanação do Homem não tem vontade própria Não há nada de Vontade Feminina na Eternidade" ("A vision of the Last Judgment" [Uma visão do Último Julgamento]). Não basta dizer que todas as mulheres de Blake são a natureza e todos os homens são homem e mulher juntos. Sempre que se simboliza o sexo, devemos perguntar o motivo. Enquanto a imaginação for formada pela cultura, talvez seja impossível libertar os sexos de seus significados herdados na arte. Não me constroem particularmente os símbolos femininos negativos de Blake, pois tenho consciência de um conteúdo contraditório latente forçando a saída. Uma visão tão estonteante da natureza como *The mental traveller* não é produzida por alguém seguro do triunfo da imaginação masculina. Em *A room of one's own* [Um quarto próprio], Virginia Woolf descreve satiricamente sua perplexidade diante do volumoso fichário do Museu Britânico: por que, pergunta-se, há tantos livros sobre mulheres escritos por homens, mas nenhum de mulher sobre os homens? A resposta à sua pergunta é que, desde o início dos tempos, os homens vêm lutando com a ameaça de dominação feminina. A enxurrada de livros foi provocada não pela fraqueza da mulher, mas por sua força, sua complexidade e impenetrabilidade, sua terrível onipresença. Não nasceu ainda homem algum, nem mesmo Jesus, que não fosse fiado a partir de um mísero cisco de plasma, até chegar a um ser consciente, no

tear secreto dentro do corpo de uma mulher. Esse corpo é o berço e a fofa almofada do amor da mulher, mas é também o cavalete de tortura da natureza.

Blake parece ser o único romântico a negar o poder da *femme fatale* sobre ele. Mas isso é propaganda sua, não realidade. Mesmo a atividade de Los é o coração martelante do medo sexual. Num dos trechos mais espetaculares da poesia de Blake, as nuas Filhas de Albion executam um sombrio ritual do culto da natureza. Agacham-se sobre um altar de pedra, a paisagem rochosa de *The mental traveller*. Com uma faca de pedra, instrumento de castração da Grande Mãe, abrem a urrante vítima masculina. O sangue mancha seus corpos brancos. Enfiam os dedos no coração dele; jogam-lhe água fria no cérebro e fecham-lhe as pálpebras. “Fulgindo de beleza & crueldade:/ Elas obscurecem o sol & a lua; nenhum olho pode vê-las.” Uma bebe o sangue de sua “Vítima arquejante”. Ele arqueja porque é um gamo capturado por uma Diana sinistramente sem fôlego. O sexo esgotou-o. A mulher encharca-se de energia masculina para seu insaciável prazer e orgulho (*Jerusalém* 66:16-34, 68:11-12).

As Filhas de Albion são tão soberbamente fascinantes, e toda essa cena aterrorizante tão espantosamente visualizada, que devemos perguntar se tais coisas em Blake vêm de fato de uma resistência militante à *femme fatale*. Não consigo ver diferenças importantes entre esse trecho e os poemas eróticos vampíricos de Baudelaire. Sem dúvida há um secreto deleite no vívido detalhamento por Blake de cada passo da tortura do homem caído. É um grande vôo de poesia sado-masoquista. Sinto nele, com muita força, o arrepio de voluptuosa identificação de Blake com a vítima humilhada. Prefigura as fúnebres litanias sexuais de Whitman. O conteúdo ostensivo do trecho é que a natureza é cruel e tirânica. O conteúdo latente é que o excesso de oposição de Blake à “Vontade Feminina” brota de sua atração por ela e do perigo de sua rendição iminente.

A vulnerabilidade sexual de Blake é só a andróginos ctônicos, a Grande Mãe e sua subsérie, o vampiro. A figura da amazona isolada da sexualidade não lhe oferece perigo arquetípico; daí a severa rejeição dele a ela não ter complicação. A virgindade de Blake é uma Ártemis ativa, solitária, como a Belpheobe de Spenser. A Elynittria apolínea, “a rainha na gruta de prata”, tem uma luz “terrível” e “beleza imortal”, expulsando os invasores com suas setas de prata (*Eur* 8:4; *Mil* 12:1, 11:37-38). Blake acha imaturo o auto-isolamento da virgindade spenseriana. Significativamente, sua amontoada pintura de *The faerie queene* omite Belpheobe e Britomart. Blake tem uma pesadelesca visão de legiões de amazonas em marcha, modeladas no exército de demônios de Milton. Milhares de mulheres marcham sobre “ardentes desertos de Areia”, raios de fogo faíscam em seus ombros blindados (*Four Zoas* 70:21-23). A virgindade, ardendo de desejo reprimido, é um solo quente e fino onde nada cresce. A guerra de Blake contra a hegemonia feminina estende-se até mesmo à sua Musa. Ele dizia receber ditados do espírito de seu irmão, que morrera aos dezenove anos. Assim, tem uma Musa masculina, uma extraordinária aberração na história da poesia. Milton desce bizarramente ao pé de Blake em seu jardim — destino poético transmitido de um homem a outro, sem a mediação da Musa. Blake não deixa a femealidade tocá-lo por lado algum.

Blake, ao contrário de Wordsworth, está repleto de personagens, que são o próprio material de sua poesia. Mas ele não se interessa pela personalidade como tal. Seus personagens são generalizados e tipológicos. Blake interessa-se pela experiência universal, não idiossincrática. No imenso corpo de sua obra pictórica, há poucos retratos, e estes em geral são caricaturas grotescas. Blake assemelha-se a Michelangelo em sua indiferença ao retrato, um veículo de personas sexuais. As maneiras são rituais, a que ele se opõe na sociedade ou na religião, como fórmulas mecânicas impostas ao espontâneo e orgânico. Ironicamente, ao dispensar o ritualismo social, deixa-se aberto ao ritualismo muito mais brutal do sexo e da natureza, que se tornou seu estilo poético preferido. Como D. H. Lawrence, Blake quer que o sexo transcenda nomes e identidades sociais. E também como Lawrence, deseja um retorno à naturalidade sem que se sucumba à natureza. No mundo de Blake, o simples aparecimento de uma persona é sinal de doença. A máscara é uma casca moral.

Blake ataca todas as hierarquias. Não há grande cadeia do ser em sua poesia; nada é mais sagrado que qualquer outra coisa. Mas seu traço demarcador é um princípio apolíneo, e portanto hierárquico. Observei que Blake é contra a dissolução da forma, a força dionisíaca que destrói a hierarquia em *Medéia* e nas *Bacantes* de Eurípides. Apesar de seu traço demarcador, Blake opõe-se à identidade centrípeta como solipsista. Urizen, por exemplo, “é fechado em si mesma, tudo repelindo” (*Urizen* 3:3). Aqui, os limites do ego são firmes *demais*. O desenho mais famoso de Blake é o centrífugo *Dia Alegre*, o atlético Albion com os braços bem abertos, um símbolo da livre energia que Blake ama. A livre energia é dionisíaca. Não se pode defender ao mesmo tempo o contorno e a sexualidade, já que a sexualidade, por sua própria natureza, é uma condensação do contorno. Duas pessoas fazendo amor são a fera de duas costas. As personalidades de contornos mais perfeitos na literatura são os anjos apolíneos da castidade, que Blake despreza por sua frieza e exclusividade.

Essas irreconciliáveis contradições brotam do violento encangamento, por Blake, de dois sistemas opostos, a Bíblia e as artes visuais. Como artista gráfico, ele já está além do judaísmo do Velho Testamento, que condena a feitura de imagens como idolatria. Os Dez Mandamentos proíbem imagens de toda espécie — de animais, peixes ou deuses. Trata-se de uma estratégia judaica contra os cultos de fertilidade pagãos, que viam divindade na natureza. A intimação de Jeová desviou a energia criativa judia das artes visuais para a teologia, filosofia, literatura, direito e ciência, com os quais os judeus causaram um impacto estonteante na cultura mundial, superando em muito o peso de seu pequeno número. A excêntrica psicologia de Blake vem do fato de ser ele uma estranha combinação de artista e profeta hebreu.

Blake rejeita a literatura greco-romana e exalta a Bíblia, cuja psicologia adota. Não há personas sexuais na Bíblia, a não ser entre prostitutas. O caráter bíblico é unitário e homogêneo. As divisões psíquicas são do tipo “sepulcro caído”,

em que o ser se divide limpamente em metades visíveis e invisíveis. A multiplicidade é apenas a dualidade moral de um belo rosto que esconde um coração mau. O ser não se desmonta em partes menores que isso. A metamorfose é reservada aos serafins; Deus e os demônios operam maravilhas, transformando-se numa coluna de fogo ou saltando dentro de um porco. Não há sugestão da turbulenta mistura de impulsos da Medéia de Eurípides. A Bíblia não se preocupa com o mistério da motivação. A dureza do coração do faraó é estupidez e auto-destruição, o jumento que empaca. A inveja de Saul é uma exceção — mas talvez tenha-se perdido uma fatia da história no caminho.

A personalidade clássica, em contraste, é uma projeção teatral do ego. Investiu-se uma tremenda quantidade de energia na construção da persona. É nela que reside a honra, e as ofensas contra a honra exigem vingança, um princípio ainda pitorescamente em ação entre os mafiosos. A psicologia clássica, revivida no Renascimento, permanece na cultura italiana, onde a persona é chamada de *figura* (como em “fazer uma figura”). Na Bíblia, os indivíduos são inseparáveis de seus atos. Diz Matthew Arnold: “A idéia dominante no hebraísmo é conduta e obediência”.¹² O fato de que a personalidade bíblica existe em e para a ação moral faz sentido, já que a Bíblia é uma crônica, o registro de um povo escolhido atravessando a história. Embora a ação seja importante na cultura clássica, a persona é uma forma separada dos atos e maior que eles. Não há valor inerente algum numa ação se não se vê a pessoa executando-a. Os deuses gregos certamente não dão a mínima, a não ser que sua vaidade pessoal esteja envolvida. Daí o ato ser meramente instrumental, argila comum no esculpimento da persona, que é uma obra de arte pública. Blake busca as raízes hebraicas do caráter e tenta derrubar a persona teatral clássica. Mas a visão hebraica da personalidade como conteúdo moral cria uma tensão, em sua poesia, com a visão grega da personalidade como contorno formal visível, para a qual ele é atraído malgrado seu, por causa de seu olho de artista. Em sua acusação da Grande Mãe, Blake escreve como santo Agostinho, como se ela fosse uma ameaça imediata. Assim, sua poesia recria a situação histórica em que os judeus guerrearão o Egito, Babilônia e Roma.

Apesar de seu aparente radicalismo, Blake é profundamente conservador em relação à personalidade. É obsedado pelo tema, porque está no limiar de um dos grandes saltos da cultura ocidental em número e volatilidade de personas sexuais. O último tinha sido no Renascimento. Com a intuição do gênio, ele sente as forças em ação no fim do século XVIII, que irão produzir a caótica proliferação de personalidades modernas. Como Spenser, tenta deter a decomposição numa multiplicidade de personas. Com o traço demarcador apolíneo, quer envolver o ego em honestidade, para banir todas as ficções psíquicas. Mas enquanto persegue sua busca moral, os principais que lhe ocorrem são os Espectros e Emanações em febril propagação. A numerosa presença deles em sua dividida poesia torna-a sintomática, na história da literatura, da própria fragmentação que condena.

CASAMENTO
COM A MÃE NATUREZA
Wordsworth

Foi William Wordsworth, e não William Blake, quem definiu a natureza para a cultura do século XIX. Visitando a França no início da década de 1790, leu e admirou Rousseau. Desiludido pela degeneração moral da Revolução Francesa, deu as costas à política e voltou-se para a natureza, foco de suas esperanças. A incapacidade da natureza de sustentá-lo emocionalmente torna-se um dos temas tristes de Wordsworth. Do princípio ao fim, ele a vê com os olhos de Rousseau. Sua recusa a reconhecer sexo ou crueldade na natureza é uma das origens da palpável repressão em sua poesia, que a constringe e esmaga. Essa repressão, que se aproxima da depressão, explica a falta de apelo de Wordsworth para os leitores jovens, atraídos para a energia, para não falar na luxúria. A assexualidade de Wordsworth não é falha neurótica, mas estratégia conceitual. Ele tem de renunciar ao sexo para não ver nem sentir o sadismo da natureza. Blake quer sexo sem natureza. Wordsworth quer natureza sem sexo. Como Rousseau é contestado por Sade, também Wordsworth é contestado — por seu amigo e colega Coleridge. Há uma áspera simbiose sexual entre os dois: Wordsworth desloca para Coleridge o que não pode admitir na natureza. De Coleridge vem a linha bárbara de daimonismo pornográfico do século XIX, de Poe e Hawthorne a Baudelaire, Wilde e James. A acirrada guerra entre Wordsworth e Coleridge prossegue há cem anos.

O primeiro princípio de Wordsworth é a “sábia passividade”, uma receptividade feminina que nos abre para a natureza. Na “Admoestação e resposta”, das revolucionárias *Lyrical ballads* [Baladas líricas] (1798), de Wordsworth e Coleridge, um amigo repreende o poeta por perder o tempo sonhando. Wordsworth responde que os olhos vêem, os ouvidos ouvem e nossos corpos sentem “contra ou com nossa vontade”. “Poderes” desconhecidos atuam sobre nós. Esses poderes são ctônicos, mas Wordsworth corta-os de sua antiga ligação com sexo e barbarismo. A realidade é ativa, o poeta contemplativo, dominado pela natureza. O poema é um manifesto de dissidência sexual, um afastamento da tradicional esfera masculina de ação e realização. Inicia um movimento na literatura moderna que leva ao auto-sepultado Bartleby de Melville (“Eu preferiria

não”) e à estropiada barata de Kafka, Gregor Samsa. Wordsworth abre mão da masculinidade em troca de união espiritual com a mãe natureza: a inteireza pela automutilação. Sua poesia revive o ritualismo dos cultos da mãe asiáticos, cujos sacerdotes se castravam pelas deusas.

Num poema relacionado, Wordsworth nega que possamos aprender alguma coisa com os livros, ou seja, com as palavras de outros homens. Em vez disso, “Que a Natureza seja teu professor”. O intelecto “de-forma” a beleza: “Nós matamos para dissecar”. Precisa-se apenas de um coração que “observe e receba” (“The tables turned” [As mesas viradas]). Como em Dante, a razão não nos pode levar à verdade última. A razão de Wordsworth é brutal e não criativa. Assassinato por dissecação significa que a análise é masculina, penetrante e assassina. O intelecto é demasiado agressivo. O coração “recebe” conhecimento como uma noiva se abre para o marido. A inversão de sexos do poeta é inequívoca: esses sombrios Poderes aparecem aqui como natureza feminina. O homem aperfeiçoa-se pelo sacrifício xamanístico da virilidade. Quando está inteiramente passivo, a natureza cobre-o de dádivas. Ele é o santo recém-nascido e ela a Virgem e os Magos. Nada há de negativo no professor. Logo, nada de negativo pode haver na aula. Esse foi o grande erro de Wordsworth.

O romance familiar rousseauísta de mãe e filho é explícito em todo Wordsworth. Em “The recluse” [O recluso], ele chama a si mesmo de “cria das montanhas”, domado pela mãe natureza, que o desvia de “Planos de Guerreiro” e diz-lhe: “Sê brando, e apegate a coisas delicadas” (726-45). Iluminismo significa androginia. A natureza é o modelo do homem. Como é fêmea, ele deve tornar-se feminino. Essa internalização da feminilidade é festejada no último livro de “The prelude” [O prelúdio], em que o coração do homem espiritualmente evoluído é “terno como o coração de uma mãe que amamenta”, e sua vida cheia de “suavidade feminina”, “humildes cuidados e desejos delicados, / Brandos interesses e as mais gentis simpatias” (xiv.225-31). O homem atinge o ápice da compreensão moral por meio do transexualismo psíquico. Sua vida interior é colonizada por emoções e experiências femininas. A visão intuitiva é a remoção, como num transe, do corpo ativo. Wordsworth chama isso de “esse humor sereno e bendito”, uma suspensão ióguica da respiração e do sangue: “Somos deitados dormindo/ No corpo, e tornamo-nos uma alma viva”. O agressivo olho ocidental é “acalmado”, enquanto “Vemos o interior da vida das coisas” (“Tintern Abbey” [Abadia de Tintern]). Não há definição sexual na pura contemplação, já que não há corpo para definir o sexo, agora neutralizado e transcendido.

Wordsworth suprime sistematicamente o corpo, o veículo da ação masculina. Quando o empedernido protagonista de *Peter Bell* se reforma, sua alegria transforma-se em lágrimas, derretendo “seus nervos, seus tendões”: “Por toda a sua férrea estrutura sentiu-se/ Um delicado, um relaxante poder!”. Fibras enfraquecidas, ele está desamparado, “brando e gentil como uma criança”. A férrea estrutura da arquitetura masculina é dissolvida pela emoção feminina, restaurando a inocência da infância. Como o Werther de Goethe, Wordsworth identifica masculinidade com corrupta idade adulta. Revê e inverte *The faerie queene*.

Wordsworth acolhe a solvente relaxação pelo mesmo motivo que leva Spenser a detestá-la: porque é uma desconstrução feminilizante da vontade masculina. O ideal de Wordsworth é um Caramanchão da Felicidade na natureza que paira. Ele busca a deliquescência sem sexo. Quer prolongar a pureza emocional da infância em idade adulta sem definição sexual. Será isso um legado puritano? Emoção sem erotismo é impossível.

O poeta é uma “criatura gentil”, de mente feminina, que está mais feliz quando se senta “meditando” como uma “mãe pomba”. Em Cambridge, Wordsworth era tão “sensível” às mudanças da natureza quanto as águas ao céu. Era “obediente como um alaúde”, à espera dos “toques do vento” (*Prelude* I.135-41, III.138-39). Wordsworth muitas vezes chama rio ou mar de “colo” ou “seio”. Assim, se está na água, é feminino, como nas antigas cosmogonias que imaginam a terra fêmea inseminada pelo céu macho. A passividade erótica está implícita no topos romântico favorito da harpa eólia, aqui um alaúde simbolizando a subordinação do artista ao poder inspirador da natureza.

As descrições de processos mentais de Wordsworth são sexualmente matizadas. A mente é “senhor e amo”; os sentidos são “o obediente servo da vontade dela” (*Prelude* XII.222-23). A mente é uma dominadora. A vida interior do poeta é como a do útero: “*Cavernas* havia dentro de minha mente que o sol/ Jamais poderia penetrar” (III.246-47). Wordsworth usa “gravidez” e “emprenhar” em contextos não sexuais. A imagem da caverna aparece em dois dos maiores trechos do *Prelude*. Cruzando os Alpes, Wordsworth pensa na imaginação como um “Poder terrível” que “subiu dos abismos da mente/ Como um vapor sem pai” (VI.594-95). Geoffrey Hartman diz que a imaginação não tem pai porque “se concebeu a si mesma”.¹ A mente em seu abismo é uma mãe terra bissexuada, fertilizando-se sem ajuda de macho. A imaginação não tem pai porque evita o estímulo aguilhoante da razão masculina; seu único portento é a intuição feminina. O poeta é como o oráculo de Delfos enlouquecido por emanções. Wordsworth reverte à consciência matriarcal, recebendo sinais da terra e do coração, mais do que do céu e do cérebro. Hartman descobre “implicações sexuais ou do canal natal” nas imagens de “estreita fenda”, “sombrio estreito” e “negra e funda avenida”.² Subindo o monte Snowdon, Wordsworth vê uma mente alimentando-se de infinito, a meditar sobre “o negro abismo” (XIV.70-72). A mente como mãe pomba medita sobre sua própria caverna interior. *Paraíso perdido* abre-se com Deus sentado a “meditar sobre o imenso Abismo” para “emprenhá-lo” (I.21-22). A consciência poética maternal de Wordsworth assume os poderes e privilégios de Deus.

O olho e o ouvido, diz Wordsworth em *Tintern Abbey*, não apenas “percebem”, mas “meio criam”. Deve haver “equilíbrio” e harmonia entre “o objeto visto e o olho que vê”. Wordsworth quer embotar o olho ocidental sem obscurecê-lo em solipsismo. Despreza como “mentes passivas” as que não vêem as “afinidades” e a “fraternidade” entre os homens e as coisas naturais (*Prelude* XIII.375-78, II.384-86). Esse uso negativo do “passivo” é inesperado. Wordsworth ataca a “Presunção, loucura, demência, nos homens/ Que se lançam so-

bre o mundo passivo/ Como Dominadores do mundo” (*Prelude* XIII.66-68). Como disse Hitler, as massas são femininas. Os dominadores que se lançam, auto-erigidos, estupram o povo. “Um espírito maternal” enche o mundo, a não ser onde o homem é injustamente transformado em “um instrumento ou implemento, uma coisa passiva” (*The excursion* [A excursão] IX.111-16). O mau governo é contra a natureza. Na peça *The borderers* [Os fronteiriços], de Wordsworth, “a tirania dos senhores do mundo” só vive “na indolente aquiescência de almas emasculadas” (III.354-57). Dominação exige submissão. O poder político é sexo sadomasoquista. Num soneto de 1803, Wordsworth exorta a Inglaterra a “desabituar” o coração de “sua comida emasculante”. A Inglaterra está de joelhos, sugando do sexo e da torneira errados.

A passividade negativa e emasculada de Wordsworth ocorre quando os homens se subordinam não à natureza maternal, mas a outros homens. A aceitação da tirania política é uma traição ao divino amor materno. O homem social moderno é um sodomita moral, como o Sporus de Pope, enamorado pela corte. Daí Wordsworth, como Blake, ter sua encruzilhada sexual. O homem pode escolher entre a emasculação no serviço do Estado, imbecilizando sua imaginação, e o casamento com uma deusa-mãe. Mas quem a noiva, quem o noivo? Wordsworth, filho e esposo, ego auto-enuquizado. O Blake defensor do macho denunciaria esse casamento e seria expulso da Igreja.

Wordsworth exalta o sofrimento, além da percepção. “A ação é transitória”, apenas “o movimento de um músculo”, enquanto o “Sofrimento é permanente, obscuro, e escuro,/ E partilha da natureza do infinito” (*Borderers* III.405-10). Pelo sofrimento, entra-se no negro abismo de Wordsworth. Sofrer é um mistério eleusino, uma caverna ctônica. A ação é masculina, o sofrimento feminino. Os atos do homem são “transitórios”, mas os trabalhos da mulher e dos homens com ela identificados são “permanentes”. A sexualidade de Wordsworth sonha com a auto-imolação.

Examinando as personas sexuais de suas obras completas, descobrimos a radical exclusão de um tipo humano: o homem adulto de ativa virilidade. Seus poemas estão cheios de crianças, mulheres, homens velhos e animais. Mas uma pedra na estrada desperta mais sentimento fraterno em Wordsworth do que um homem masculino. Os exilados da sociedade conquistam automaticamente seu respeito rousseauísta. Como Wordsworth identifica sociedade com masculinidade, o homem masculino, presunçoso vencedor dos grandes prêmios sociais, é barrado de sua poesia. Para Blake, o Homem é tudo; para Wordsworth, é nada, um zero moral. Embora a compaixão de Wordsworth tudo pareça incluir ideologicamente, não inclui. Quanto mais ofuscantes as omissões da arte, maior o desvio da imaginação. Wordsworth arde de aversão aos homens viris.

Para que a emoção de Wordsworth flua para ele, o homem tem de sofrer alguma redução de virilidade. Encontramos um marinheiro em “Incidents upon Salisbury Plain” [Incidentes na planície de Salisbury], mas ele está velho e empobrecido. Tem os pés meio descalços, o capote militar vermelho desbotado, remendado e rasgado. É um assassino, e assim, como Caim, condenado a vagar

solitário. Em *Prelude*, Wordsworth encontra um homem alto, em trajes militares, com um “braço fino e perdido”: “homem mais magro/ Jamais se viu antes de dia ou de noite” (IV.387ss.). Marinheiro e soldado foram expulsos das hierarquias sociais. São os detritos de uma civilização que se movem indiferentemente pela história. É pela obsolescência e “desolação deles” que Wordsworth os admira. Outro marinheiro aparece em “The waggoner” [O carroceiro], que começa a seguir suas aventuras de uma maneira surpreendentemente direta. Será esse o homem viril wordsworthiano? Não, cem versos depois: “Lá salta o Marinheiro de sua cadeira —/ Cruza o piso mancando (pois eu devia ter dito antes/ Que ele era aleijado)” (II.102-4). Os homens têm de estar mutilados para entrar na poesia de Wordsworth. Ele está tão acostumado a estropiar seus homens física ou espiritualmente que elide o aleijão do marinheiro na primeira aparição, deixando o problema entendido como uma premissa traumática de seu mundo poético. Ou talvez conceba o marinheiro como viril, mas depois veja sua imaginação endurecida pela presença de um ser tão estranho e sexualmente constrangedor. Tem de saltar atrás para cancelar a perturbadora sugestão de masculinidade. Só depois que o marinheiro é estropiado às pressas, num desajeitado parêntese, o poema pode prosseguir.

Um atraente jovem americano aparece em “Elegiac stanzas” [Estrofes elegíacas] (1820) — mas só porque se afogou no lago em Zurique. Em “Vaudracor and Julia”, um jovem busca violentamente seu amor, depois retira-se para uma floresta, para criar o filho ilegítimo. As crianças morrem por causa de um misterioso erro do pai, que degenera em mutismo imbecil. Moral: a virilidade desliza morro abaixo até a miséria. Em “Michael”, um jovem de dezoito anos faz uma bela figura. Mas o implacável Wordsworth destina-o à tragédia na “dissoluta” Londres: “ignomínia e vergonha” levam-no para o além-mar. A cidade é Babilônia, tentando os homens para a experiência sexual, e por conseguinte decaída. Em “Hart-Leap well”, um cavaleiro andante constrói uma “casa de prazer” onde mata um veado e vai brincar com sua “Amante”. O poema iguala crime e sexo: como em *Fausto*, a dominação da natureza é a dominação da mulher. Na segunda parte, a mansão desapareceu, e o lugar está “amaldiçoado”, as árvores são “tocos sem vida”. O falicismo é estéril, uma afronta à natureza.

Em “The two april mornings” [As duas manhãs de abril] e seu poema irmão, “The fountain” [A fonte], um mestre-escola de 72 anos lembra seus anos como “um homem vigoroso”. A virilidade só é documentada quando perdida. Está distante vários estágios narrativos, memória dentro da memória: o primeiro poema termina com Wordsworth lembrando o mestre-escola lembrando. A virilidade é vista através das borradas lentes da velhice. Em “The last of the flock” [O último do rebanho], encontramos um “homem saudável, um homem inteiramente adulto”. Mas está chorando à beira da estrada! Outrora rico, vendeu suas cinquenta ovelhas a fim de comprar comida para os filhos. Wordsworth transforma a redução do rebanho numa litania de decrescente virilidade: cinquenta, dez, cinco, três, dois, um, nenhum. Sua aritmética mapeia o encolhimento do domínio patriarcal. À medida que a propriedade se encolhe até os

limites de seu corpo, o protagonista, como Odisseu ou Lear, logo será ninguém. Seu declínio wordsworthiano é como a mastectomia masculina de Kleist em *Penthesilêia*, uma redução cirúrgica do ego. Wordsworth empatiza com o homem viril de “The last of the flock” porque ele sofre, e porque sua identidade masculina aproxima-se rápido do ponto de evaporação. Para Wordsworth, o homem torna-se maior à medida que fica menor. O auto-sacrifício e o martírio público canonizam-no no culto da natureza feminina.

Em “Character of the happy warrior” [Caráter do guerreiro feliz], Wordsworth pergunta: “Quem é o Guerreiro feliz? Quem é?/ Que todo homem em armas queira ser?”. Esta é praticamente a última coisa que ouviremos sobre armas, já que se revela que o melhor guerreiro “faz de seu ser moral seu principal cuidado”. O poema é uma série de preceitos mais aplicáveis ao filósofo que ao soldado. Em “The happy warrior” não há fascínio na ação, só na qualidade do ser. No fim de sua carreira, Wordsworth acrescentou um prefácio revelando que o poema tinha sido inspirado por lord Nelson: “Mas sua vida pública foi manchada por um grande crime, de modo que [...] não pude ligar seu nome ao poema como desejava”. O crime foi o caso amoroso de Nelson com Emma, lady Hamilton. A franca mas de modo algum promíscua sexualidade do herói naval inglês fez com que seu nome fosse riscado do rol de honra da poesia de Wordsworth. O que Byron teria louvado, Wordsworth condena. E acrescenta que as virtudes do guerreiro feliz se encontravam num seu irmão, um comandante de navio, que morrera num naufrágio em 1805. Esse irmão masculino aparece nominalmente na poesia de Wordsworth — mas naturalmente só em “Elegiac verses” [Versos elegíacos], após sua morte.

Há uma impressionante epifania de virilidade em *The prelude*, uma visão que surge ao jovem Wordsworth perto de Stonehenge. Ele ouve tribos primitivas em guerra, e vê “Um único britânico vestindo um colete de pele de lobo,/ Com escudo e machado de pedra”, uma figura de “bárbara majestade” (XIII.312-26). Pela primeira e única vez, a imaginação de Wordsworth é acesa por um homem masculino. Mas também aqui a virilidade só entra na poesia como uma lembrança lançada para trás no tempo. O Wordsworth mais velho lembra o jovem Wordsworth tendo uma lembrança racial. O feroz britânico pertence à pré-história. É o homem-na-natureza, fora da sociedade atual, foco da hostilidade de Wordsworth, e a ela anterior. Outro exemplo extraído de *The prelude* completa nossa pesquisa sexual. Ao ensolarado ar livre, Wordsworth vê um musculoso trabalhador fazendo carinho num “bebê doente” que tem nos joelhos (VII.602-18). Como o Hermes de Praxíteles com o bebê Dioniso, o trabalhador de Wordsworth é o *kourotrophos*, o criador de criança. É uma mãe masculina, categoria de andrógino que eu chamo de Tirésias. Inconscientemente, o trabalhador modelou-se com base no espírito materno da natureza. O bebê suaviza seu sexo e torna-o tolerável para o poeta.

Assim, a emoção de Wordsworth nunca é investida em figuras de virilidade ativa, a menos que essa virilidade seja qualificada pelo sofrimento ou sentimento feminino, ou que seja vista através da perspectiva distanciadora da memória.

Como a femealidade impregna o mundo criado, o macho puro é exilado. Não tem direito à vida. A fim de matricular-se no *campus* verde de Wordsworth, deve-se passar por uma série de punitivos exames de admissão. Sob um programa especial de admissões, mulheres, crianças e homens velhos têm status privilegiado, como minorias prejudicadas na sociedade patriarcal. Os homens que esperam aceitação devem submeter-se a um perigoso *rite de passage*. Têm de sofrer profundamente, até mesmo morrer, ou tornar-se mães. Todas as opções são sexualmente transformadoras. Etimologicamente, *matricular-se* significa entrar no reino do útero e da mãe. Wordsworth é o chanceler de ferro da matrícula espiritual, encharcando seus seres de amaciante emoção maternal.

E as outras personas sexuais de Wordsworth? Concluo que, quanto mais emocionalmente remota está dele a pessoa, mais pictorialmente ele a detalha. Mais emocionalmente central, mais vaga e numinosa. O poeta chama sua futura esposa, Mary Hutchinson, “um Fantasma de prazer”, “uma linda Aparição”. Ela é “uma Forma dançante, uma Imagem alegre”, “um Espírito, mas também uma Mulher”, brilhando de “luz angelical”. O poema começa e acaba com Mary como um anjo de gênero em dissolução. Em *The prelude*, Wordsworth chama Mary de novo de “fantasma” e “espírito” (xiv.268-70). A misteriosa Lucy morre em formal indeterminação, “Rolada em torno do curso diurno da terra,/ Com rochas e pedras e árvores” (“A slumber did my spirit seal” [Um sono meu espírito selou]). Além da personalidade, Lucy é submersa nas metamorfoses dionisíacas da natureza — talvez um detalhe do clímax de *The monk* de Lewis. A angélica Mary sobe na cadeia do ser, enquanto Lucy desce. Mas as duas sofrem o mesmo destino wordsworthiano: seus corpos são desmaterializados e dessexualizados. Reduzida à matéria, Lucy perde sua identidade sexual e humana.

Wordsworth usa a mesma indeterminação de forma para sua irmã, Dorothy, de longe a pessoa mais importante em sua vida, como ele na dela. Após seu rompimento com Wordsworth, Coleridge chamou-a causticamente (em grego) de “adoradora irmã-irmão”, ou “escrava irmã-irmão”. Na poesia de Wordsworth, Dorothy é incorpórea e assexuada. Por mais que se leia *Tintern Abbey*, o aparecimento de Dorothy no fim é sempre espantoso. Wordsworth, absorto em si mesmo, parece absolutamente só em suas reflexões e memórias. Dorothy materializa-se de repente, como um espírito. A princípio, seu sexo não fica claro: “tu, minha queridíssima Amiga,/ Minha caríssima Amiga”* — o mesmo honorífico que Wordsworth usa para Coleridge por todo *Prelude*. Só depois de oito longos versos conseguimos alguma informação sobre o sexo ou a identidade da amiga. Contudo, Wordsworth está ouvindo a voz da amiga, e olhando dentro das “luzes projetadas” de seus olhos. Durante oito versos, somos deixados em desvalido vôo livre, em suspensão sexual. Somos solicitados a ouvir uma voz e olhar dentro dos olhos de um ser sexualmente indeterminado.

(*) Em inglês, *friend* tanto pode ser amigo como amiga; daí a indeterminação de que fala a autora. (N. T.)

Dorothy é incorpórea e assexuada em *Tintern Abbey* porque é a *anima* jun-
guiana de Wordsworth, um aspecto interno do ego momentaneamente projetado.
Daí a subitaneidade de seu aparecimento, uma vez que durante a maior
parte do monólogo interior do poema ela não é realmente externa ao irmão.
Quando Wordsworth ouve, na voz de Dorothy, “a linguagem de meu antigo
coração”, e vê seus “antigos prazeres” nos olhos dela, parece estar contemplan-
do seu gêmeo ou duplo. Bloom chama Dorothy de “uma encarnação do ego
anterior dele”.³ Fitando o rosto de Dorothy, Wordsworth olha um espelho mágico
e vê seu ego passado. É como Britomart de Spenser tendo um vislumbre,
numa bola de cristal ou espelho, de seu futuro ego numa forma sexualmente
transmutada. Coleridge fala de um espelho como uma “Irmã Espelho”. Vendo-se
nos olhos de Dorothy, Wordsworth é como a amante de Donne vendo seu reflexo
nas lágrimas do poeta. Os oito versos sexualmente indefinidos de Wordsworth
são um momento de parto psíquico em que a irmã-espírito emerge de seu
duplo masculino que é o irmão. O trecho registra sua sistemática fusão de
gênero e identidade, quando ela se afasta da co-extensividade com o irmão, como
a Lua arrancando-se da terra primeva.

Dorothy paira ao lado de Wordsworth como um espírito tutelar, mantendo
discreto silêncio até ser chamado. É ritualisticamente invocada porque Wordsworth
precisa dela para abafar uma súbita ansiedade. Ele acabou de concluir uma história
de seu relacionamento desde criança com a natureza. Agora reafirma que ainda é
“Um amante dos prados e bosques, / E montanhas”. Mas alguma coisa mudou.
Dirigindo-se a Dorothy, acrescenta entre parênteses: “Sabendo que a Natureza
jamais traiu / O coração que a amou”. Esse conhecimento é esperança sob coação.
A materialização de Dorothy é estratégia de Wordsworth para manter o desespero a
distância. Ela é um símbolo visível de parentesco, acalmando o medo de Wordsworth
diante da morte de sua tranqüila relação com a natureza. Proteu mudava de forma
para fugir a seus perseguidores, até ser finalmente sujeitado no chão. As transformações
de Proteu são o fluxo da emoção de Wordsworth, agitando-o até que ele a sujeita numa
forma humana, sua irmã. O poeta agarra mentalmente a irmã externalizada para
impedir que sua visão de união com a natureza não escapula. Virginia Woolf faz a
mesma coisa em *To the lighthouse* [Passeio ao farol], onde a morte da sra. Ramsay é
anunciada casualmente numa frase participial. A sra. Ramsay é a mãe carismática de
Virginia, cuja morte prematura causou o primeiro colapso mental da romancista e foi a
catástrofe dominante de sua vida. Esses participios são uma formalização e um
distanciamento rituais de uma emoção intolerável. A mãe de Wordsworth morreu
quando ele tinha oito anos. Dela, ele diz em *The prelude*: “Ela nos deixou abandonados”
(v.259). As mães traem. A natureza é a segunda mãe a abandonar Wordsworth.

Assim, a irmã-espírito aparece em *Tintern Abbey* porque Wordsworth está
perturbado por um novo abandono, a partida da amante mãe natureza. Talvez a
anima sempre se externalize em momentos de crise espiritual. Falando ao país na
manhã em que deixou a Casa Branca após sua renúncia, Richard Nixon foi tomado
por reminiscências de sua mãe. Lágrimas nos olhos, disse: “Ela era uma

santa". A gozação que os meios de comunicação fizeram disso como puro cálculo nixoniano me surpreendeu: os italianos não acham ridículo falar da própria mãe em piques de momentos dramáticos. Os soldados italianos que jaziam feridos no campo de batalha nas duas guerras mundiais não chamavam pelas esposas ou namoradas, mas a "*Mamma, Mamma*". Em seu momento de perda cataclísmica, uma dissolução da persona masculina politicamente suprema, Nixon passou por uma viagem de memória proustiana, deixando um presente sórdido, auto-emporcalhado, por um mítico paraíso perdido de infância. Ao fazer isso, invocou a mãe, que foi, eu sugiro, poderosamente evocada. Ela realmente pairou a seu lado, como sua *anima* projetada, visível ao olho da imaginação. Os atletas que pulam nas laterais após uma vitória olham para a câmera e dizem "Oi, mãe!". Raramente "Oi pai!", porque a figura paterna jamais pode servir, como as mães, irmãs e belas jovens, como símbolos de passagem de um reino imaginativo para outro. Pai e irmão são a sociedade; mãe e irmã são a emoção.

Em *The prelude*, Dorothy é a Musa que confirma Wordsworth em sua vocação poética. É uma casamenteira ou Psicopompo orientando-o, através do submundo da emoção, para o seu "verdadeiro ego". A "doce influência" dela afastou-o da severidade e "terror" do estilo masculino de Milton: "Suavizaste/ Este excesso de severidade". A feminilidade dela flui para dentro do ego dele, temperando-o (XI.333-48, XIV.237-50). A identidade espiritual de Wordsworth com sua irmã era tão intensa que devemos classificá-la como um incesto romântico. Alguns sugerem que havia envolvimento sexual entre eles, o que acho improvável. O único romântico que pode de fato ter cometido incesto foi Byron, e isso não durou muito. Wordsworth e a irmã transformaram o incesto num princípio sexual. Aqui, e em *Epipsychidion*, de Shelley, o incesto romântico é uma metáfora para a supersaturação de indetentidade. É um artifício arcaico para impelir a história para trás, possibilitando ao poeta retornar às fontes primais de inspiração.

Em sua referência culminante a Dorothy, em *The prelude*, Wordsworth diz que a mais alta condição do homem de imaginação é o "celibato" (XIV.211). Uma esposa é supérflua, já que o homem superior contém os dois sexos casados em sua própria psique. G. Wilson Knight considera isso a "integração superior" de Wordsworth: é uma "inteireza além da normalidade", um "estado andrógino".⁴ Bloom diz de todos os artistas: "O poeta-num-poeta *não pode casar-se*, independentemente do que a pessoa-num-poeta prefira ter feito".⁵ Em *The prelude*, há uma cadeia direta de ligação, em dezessete versos, do "celibato" de Wordsworth ao coração "terno como de uma mãe que amamenta". Wordsworth internaliza o mundo feminino e faz dele seu estado de noiva. Agora pensa no angélico mensageiro que o impregnou com seu poder feminino, Dorothy, "Irmã de minha alma!" (232). A irmã é a metade feminina da alma que permite ao poeta permanecer soberbamente só, um mago a contemplar a realidade, mas não subordinado a ela.

A poesia de Wordsworth apresenta as três mulheres que lhe são mais próximas como fisicamente porosas. Em outras palavras, seu grande afeto borra o con-

sionária melancolia” como a do *Prelude* (XII.251-61), no qual uma moça com uma jarra na cabeça é fustigada pelo vento, reina uma física emocional diferente. Em vez de expansão espiritual, vemos nuas desproporções, vazios aterradores, grumos de energia explodidos e desgastados — sacralizações súbitas, seguidas de uma intolerável desolação. Os solitários expressam o pavor secreto de Wordsworth. São o que resta depois que a mãe natureza acaba com o homem, os ossos secos que ela roeu. A consciência romântica é ilimitada, mas a imagem do ego, a imagem do corpo, tornaram-se menores. Em Wordsworth, é um velho trôpego de mãos paralisadas. O ego rousseauísta liberado não preenche o espaço desocupado pela religião e a sociedade. Encolheu de seu papel no grande teatro do cosmos cristão. A estrela tornou-se apenas um extra. Extra significa estar na periferia mesma do humano, espremido da consciência para a bruta inarticulação da vida de objeto. A identidade sexual desaparece em Blake não apenas porque a personalidade é desvalorizada, mas porque a experiência humana está sob sentença de extinção. Afirmando que a natureza é benigna, Wordsworth é perseguido por um espectro de desolação, seu próprio medo reprimido da crueldade da mãe natureza.

O homem velho e doente é a mais poderosa auto-identificação de Wordsworth. A imagem do corpo contraída é seu topos psicomorfo. Os solitários são outro ego de pesadelo, e os diálogos de Wordsworth com eles, comunhões daimônicas com um *doppelgänger*. No terraço de sua *villa*, pouco antes de morrer, Shelley encontrou o seu duplo, um fantasma que perguntava: “Até quando pretendes estar contente?”. O duplo de Wordsworth tem uma mensagem contrária. O catador de sanguessugas, com seu apaziguante sorriso sibilino, é um oráculo que conta sua história, e depois recua como uma sombra para o submundo. Ele diz ao poeta que ainda é possível uma triste satisfação em meio à desolação universal. O confronto com o *doppelgänger* doente é um roteiro que Wordsworth reescreve e reescreve. Sua poesia está cheia de retornos ritualísticos desse espectro cadavérico, que aparece em diferentes lugares e sob diferentes nomes. O solitário wordsworthiano é como as esculturas da última fase de Donatello, figuras lanhadas, atormentadas, de gótica magreza e angulosidade. Em sua pétreia decrepitude, os velhos de Wordsworth parecem estalagmites ou dólmens, pitorescos artefatos de aflição. São bastante específicos, mas tipológicos. Sua onipresença na poesia de Wordsworth faz parte da exclusão, por ele, dos homens viris. Goethe diz: “O Pensamento expande, mas aleija; a Ação anima, mas estreita”.⁷ Os corpos masculinos contraídos de Wordsworth foram produzidos pela moderna queda do herói ocidental. O solitário wordsworthiano é sexualmente composto. É um homem-heroína, um sofredor passivo. Para o poeta, tanto o solitário como a irmã de alma são modos do ego numa forma meio feminina.

Embora sua imaginação busque ir além de si mesma, pelo intercurso mental com a realidade, Wordsworth só pode ser despertado por encarnações de feminilidade inspiradas pela natureza. Talvez não baste o esposo de ninguém. Talvez a lenta sucessão de protagonistas, homens e mulheres, nos poemas-histórias de Wordsworth se componha de indicações, candidatos que são escrutinizados

torno feminino. Os personagens mulheres dos anedóticos poemas-histórias de Wordsworth são muito mais definidos como presenças físicas. Quanto menos ele ama uma mulher, mais claramente a vê. Curiosamente, num poeta da natureza, o ardor de Wordsworth desmaterializa ou seraficisa a amada. Ela deixa de ser um objeto, e muito menos um objeto sexual. Temará Wordsworth seu próprio olho agressivo? Comparem essa estilização generalizante com a técnica pictórica para a sua figura mais carismática, o velho solitário. O velho mendigo de Cumberland, por exemplo, come restos de comida que tira de “um saco inteiramente branco de farinha”. Chuvas de farelos caem-lhe da “mão entevada”. O corpo é “curvado em arco”. Quando ele sai “arrastando-se”, o vento açoita as “melenas grisalhas contra o rosto enrugado”. O catador de sanguessugas de “Resolution and independence” [Resolução e independência] é “um Homem decrépito”, com o corpo “dobrado em dois”. Parece o homem mais velho “que já exibiu cabelos grisalhos”. Escora-se, “membros, corpo e o rosto pálido”, num “comprido cajado cinzento de madeira descascada”. Essas figuras detalhadas são muitíssimamente mais individualizada que Dorothy, Lucy ou Mary. Têm a lúgubre especificidade do jornalismo investigativo.

Os homens solitários de Wordsworth são objetos encontrados, obras de arte feitas pelo látego da natureza. Sobreviventes de algum naufrágio de civilização, são curtidos como a madeira flutuante que vem dar à praia. A esqualidez deles, tipo Giacometti, é um enrugamento causado pela cruel experiência. Forças externas devoram o ser humano até deixá-lo perto de ser absorvido pela natureza. Os solitários são dignos mas paralisados. Existem num estado melancólico de contração, do qual não há fuga pela ação. As únicas reações possíveis são as passivas: fortitude e resistência. A esqualidez dos solitários de Wordsworth é outra redução do ego. Ele disse, na clássica máxima do solipsismo romântico: “Muitas vezes me era impossível pensar em coisas externas como tendo uma existência externa”. A especificidade e a densidade dos homens solitários vêm da tentativa do poeta de externalizá-los, localizá-los e fixá-los como focos de percepção temporários. Mas ele os cerca de um espaço proibitivo, um deserto de agorafobia. Como em *O grito*, de Edvard Munch, as figuras masculinas de Wordsworth são ao mesmo tempo abandonadas num terrível isolamento e assaltadas por ondas malévolas de força natural. Bloom diz que Descartes criou “o assombroso abismo entre nós e o objeto”.⁶ O olho de Wordsworth cruza o espaço ocidental existente entre as pessoas. Ele lança sua visão como um arpão, levando a linha atrás, um arpão que não tanto penetra o alvo como lança em torno dele um saco envolvente de emoção simpática, uma aura a protegê-lo momentaneamente dos elementos. Mas a força que de maneira tão feroz envolve esses velhos é o “amor” de Wordsworth, um amor que desseca e esmaga a carne deles, reduzindo-a à esquelética esqualidez do ser. Como Blake em “Infant joy”, Wordsworth demonstra a agressão secreta na simpatia rousseauísta.

A poesia de Wordsworth amplia, de maneira aparentemente generosa, o significado dos detalhes mais minúsculos e vulgares da natureza, a “ama” benévola da humanidade. Mas nos poemas dos velhos solitários e em cenas de “vi-

e rejeitados. Só a natureza, a mãe total, pode satisfazer a fome de casamento da imaginação wordsworthiana. Minha crença em que o caráter de Wordsworth é sexualmente dual contradiz a afirmação de Coleridge: “De todos os homens que já conheci, Wordsworth é o que tem menos feminilidade na mente. É *todo* homem. Um homem do qual se poderia dizer: ‘Faz bem a ele ficar sozinho’ ”.⁸ Temos motivos para questionar esta declaração subliminarmente homoerótica, como veremos quando examinarmos o caráter angustiado de Coleridge. Ele disse, numa conversa: “A grande mente deve ser andrógina”, observação parafraseada por Virginia Woolf em *A room of one's own* [Um quarto próprio]. Ela descreve aí os grandes escritores em termos sexuais: Shakespeare era “andrógino”, Shelley “assexuado”; Milton, Wordsworth e Tolstoi tinham “um pouquinho demais de macho”, Proust “um pouco demais de mulher”.⁹ Com o passar dos anos, este trecho interessante me parece cada vez mais sem sentido. Pode-se defender cada um desses escritores contra as acusações de Virginia, mas vamos ficar com Wordsworth. Em toda a sua obra, Virginia Woolf torna o andrógino superior ao homem viril comum, uma atitude que acho mesquinha e provinciana. O andrógino é um grande símbolo criativo, mas não deve usurpar a autoridade de todas as demais personas sexuais.

Dizer que Wordsworth é homem demais é o contrário da verdade. Bloom diz: “É verdade que Wordsworth é um poeta quase demasiado masculino”.¹⁰ Mas haverá algum poema ou trecho de poema de Wordsworth do qual se possa dizer que é demasiado masculino? Os trechos mais masculinos em Wordsworth são os mais miltonianos. Mas estes estão entre os maiores dele, por exemplo, a subida do monte Snowdon. A irmã-espírito de Wordsworth ajudou a libertá-lo do estilo de Milton, com seu latinismo pesado, declamatório, e suas inversões sintáticas, que não aparecem no *Prelude*. Mais adiante em sua carreira, Bloom demonstrou como o precedente de Milton foi um pesado fardo para os poetas ingleses “tardios”, que tiveram de lutar contra ele. Em minha opinião, dizer que Wordsworth é “quase masculino demais” é o mesmo que dizer que ele está demasiado em poder de Milton. O Wordsworth masculino demais é um escravo, irremediavelmente tragado pelo seu grande precursor. Assim, paradoxalmente, quando é masculino demais, Wordsworth é poeticamente mais passivo! Em termos poéticos, muita coisa nos veio de Milton por intermédio de Wordsworth. Em termos psicobiográficos, as tentativas de Wordsworth de encontrar uma voz pessoal foram sexualmente tragadas por Milton. O sadomasoquismo desse processo será sentido diretamente pelo colega de Wordsworth, Coleridge.

Nunca Wordsworth é masculino demais. O verdadeiro perigo, nele, é o feminino demais. Wordsworth tem várias vozes. A mais viril é o sublime miltoniano. A mais feminina é o *pathos* de languidez dos poemas-histórias, nos quais ele se estende sobre sofrimentos de mulheres, crianças e animais por trechos excruciantes. Wordsworth criou o sentimentalismo vitoriano. A fria revolta do modernismo contra o sentimento wordsworthiano se caracteriza pelo cínico *resumé*, por Oscar Wilde, de um lacrimoso romance de Dickens: “É preciso ter um coração de pedra para ler a morte da Pequena Nell sem dar risadas”. Os versos

malucos de Lewis Carroll, como “O velho velho”, gozam os solenes solitários de Wordsworth. O fato de o *pathos* wordsworthiano se prestar tão facilmente à paródia sugere que há nele, de fato, algum excesso. As mãos paralisadas do velho mendigo de Cumberland, os cabelos brancos (plural significativo) “usados” pelo catador de sanguessugas são detalhes grotescos que confinam e limitam a emoção, em vez de libertá-la e aprofundá-la. Ao contrário do melodrama, a grande tragédia jamais depende da determinação exagerada de fatores externos. O catador de sanguessugas, com seus ralos cabelos brancos, me lembra o pai de Virginia Woolf, sir Leslie Stephen, que, viúvo macambúzio, era ouvido a gemer alto, subindo a escada: “Por que minhas suíças não crescem? Por que minhas suíças não crescem?”. No modo sentimental, exige-se que muito pouca coisa sustente coisas demais. Os poemas-histórias de Wordsworth são autodramatizações de excessivo *pathos*, a armadilha sempre presente em seu mundo. A história de Margaret, por exemplo, um belo trecho extraído de *The excursion* e intitulado “The ruined cottage” [A cabana abandonada]: será que se pode realmente manter toda a integridade da empatia por todo o tempo que dura essa aflitiva narrativa? Na verdade, será o próprio Wordsworth capaz de se estender tanto sobre os sofrimentos de outrem? Essas narrativas sentimentais são dramas disfarçados do ego feminino de Wordsworth. F. W. Bateson diz: “Wordsworth sofreu a maior parte das desgraças de Margaret. Num certo sentido, ele *foi* Margaret”.¹¹ Que o escritor pode entrar em sua ficção, como uma versão menos desenvolvida de si mesmo, é um princípio que vimos atuando no Werther e no Wilhelm Meister de Goethe.

A poesia de Wordsworth se enfraquece quando a identificação dele com um personagem sofredor é demasiado extrema. A empatia degenera em sentimentalismo, que interpreto como autopiedade, já que os personagens são auto-projeções. Os melhores momentos de Wordsworth ocorrem quando ele consegue um equilíbrio entre suas vozes masculina e feminina. É o que faz em *Tintern Abbey*, que tem um tom perfeito. É enxuto, elegante e majestoso. Só há um tropeço: no fim, Wordsworth lembra “os escárnios de homens egoístas”. Estes são, claro, homens viris! A voz do poeta torna-se histérica. Seus homens escarninhos parecem uma fila de bandidos ruidosamente a tomar rapé. *Tintern Abbey* mantém o equilíbrio emocional devido à sua externalização ritualística da irmã-espírito. A fala de Wordsworth à numinosa Dorothy funciona como uma correta colocação da parte feminina do ego em relação à masculina, como aquela sintonia fina necessária às instáveis Emanações de Blake. Wordsworth volta-se para a irmã e rejubila-se com sua companhia. Ele a vê como separada, mesmo reconhecendo-a, simultaneamente, como seu reflexo. A consciência purifica e fortalece sua auto-identificação feminina, que é franca, e não disfarçada. É nas auto-identificações disfarçadas que ele cai no excesso sentimental.

Coleridge achava que a desconhecida Lucy de Wordsworth era Dorothy — que De Quincey descreveu como tendo um andar “assexual”. Comentando a “curiosa assexualidade” dos poemas de Lucy, Bateson teoriza que a crise de Wordsworth em 1798 foi a crescente ameaça de incesto com Dorothy: a prema-

tura morte de Lucy é a liquidação, por ele, dessa “horrível” atração por Dorothy, “matando-a simbolicamente”.¹² Mas nenhum poeta romântico, com exceção de Blake, resiste a fantasias incestuosas. Longe de lutar contra o incesto, Wordsworth assimila-o elegantemente em sua vida imaginativa. A morte de Lucy é como a morte de Dido, de Madame Bovary e Ana Karenina, a matança ritualística do elemento feminino incontrolável num artista homem. Lucy e Dorothy são a metade feminina da alma. Mas Lucy é Dorothy escapando ao controle da metade masculina. Por isso é mostrada como perdida, a distância, fugidia. Wordsworth busca-a, mas é importante que não a encontre. Ela é a Emissão blakiana, que foge para dominar. O que se mata simbolicamente não é o incesto, mas o sentimentalismo, a maior tentação e perigo para a poesia de Wordsworth. Seus patéticos poemas-histórias são lânguidos caramanchões spenserianos, em que a metade feminina da alma induz a metade masculina a sonolentos êxtases de entrega passiva. Michelangelo, um homem muito mais masculino que Wordsworth, era fascinado por sonhos semelhantes de voluptuosa passividade.

“Que é um poeta?”, pergunta Wordsworth no prefácio das *Lyrical ballads*. “É um homem que fala a homens.” Mas como fala um homem quando por fim se livra da forma e da tradição? Wordsworth é atormentado por impulsos masculinos e femininos, que ele luta para harmonizar num só estilo. Hartman diz que o “Eu” do *Prelude* de Wordsworth não indica “uma consciência de persona”: “Uma confiança interna permite-lhe enfrentar a natureza, ou suas próprias emoções, sem uma persona”.¹³ Mas a persona de Wordsworth é uma das mais fortes, ferozes e falsas em toda a poesia. Como disse Wilde, intensamente consciente de sua persona: “Ser natural é uma pose muito difícil de manter”. Não pode haver fala, homem falando a homens, sem persona. As palavras são contaminadas pela personalidade. Mesmo no jornalismo, na história, na ciência, não há palavras sem ponto de vista. Wordsworth está sob uma tremenda pressão auto-imposta para encontrar uma persona, pois essa é a voz que precisa para justificar ao homem os meios da natureza. “Eu encontro”, ele diz à mãe natureza, mas não pode permitir-se vê-la com clareza. Deixando de fora a negatividade e selvageria da natureza, ele amarra sua própria voz. Wordsworth é o primeiro liberal sem humor. Até mesmo Rousseau é mais auto-analítico e consciente de suas exóticas perversidades. Sade, rindo, vê comédia na crueldade, e sabe que há crueldade em toda comédia. O espirituosismo do século XVIII, imitado por Wilde, foi a mais agressiva das formas retóricas. Renunciando ao humor e reprimindo o sadismo da natureza, Wordsworth fez do anticlímax seu atoleiro de desânimo. O miasma ctônico criou um novo pântano para seu filho cego cair dentro.

Shelley talvez tenha sido o primeiro a acusar Wordsworth de sexualidade inibida. Em sua sátira, “Peter Bell the Third” [Peter Bell Terceiro], ele chama Wordsworth de “eunuco moral”, “beato”, “um homem solene e assexuado”, “um maricas”. Knight diz: “*The prelude* é peculiarmente assexual. O silêncio, numa declaração tão geral, é digno de nota”.¹⁴ Trilling declara: “Não pode haver dúvida: Wordsworth, no extremo ou perversão de si mesmo, leva o elemen-

to de silêncio ao ponto da negação da sexualidade”.¹⁵ Hartman protesta contra essa corrente crítica e insiste em que os grandes temas da poesia de Wordsworth não devem ser “profanados por tais análises parciais”.¹⁶ O que é parcial e redutivo na maioria das interpretações freudianas da arte é que se concentram no sexo sem compreender que o sexo é um subconjunto da natureza. A união de Frazer e Freud, como tento fazer, soluciona esse problema. Tudo que é sexual ou não sexual na arte traz consigo visão de mundo e teoria da natureza. O sexo em Wordsworth está nas erotizadas emoções femininas, que o envolvem numa nuvem numinosa sempre que ele desce do sublime miltoniano masculino. Wordsworth espera felicidade através do sentimento puro, mas o que há de mais feliz em sua poesia são os narcisos dos prados. Suas devoções à mãe natureza apenas produzem apavorantes alucinações de espectros crestados, mudos, o seu ego faminto. Wordsworth não pode admitir que a mão que não alimenta é um punho fechado. Sua assexualidade é uma capitulação à mãe natureza. Ela vive para ele. A prisão da sociedade ou a prisão da natureza: deixando uma, Wordsworth entra na outra. Daí a estranha quietude de sua poesia, o silêncio que na verdade é imobilidade. A energia, buscada por Blake, é evitada por Wordsworth. Através da energia, chega-se ao sexo e à crueldade: Wordsworth, buscando a mãe natureza de Rousseau, abraça um fantasma enganoso.

O DEMÔNIO COMO VAMPIRA LÉSBICA *Coleridge*

Coleridge, ao contrário de Wordsworth, encontra a natureza. Ou melhor, ela vai ao encontro dele. Wordsworth passou toda a vida eliminando de sua poesia a crua realidade que Coleridge enfrenta de peito aberto: o daimonismo da natureza. Em *Christabel*, inspirado pelo ciclo de estúpos de *The faerie queene*, Coleridge destrói o mundo rousseauísta de ternura feminina de Wordsworth. *Christabel* é um dos poemas mais mal lidos da literatura. Os críticos projetaram nele um moralismo cristão. O próprio Coleridge não suportava o que escrevera, e tentou reescrever e reinterpretar muito depois. *Christabel* é um esplêndido estudo da tensão entre a imaginação e a moralidade. Através dele, seguimos um grande poeta em seus excessos de visão daimônica, e depois sua saída para o domínio social dos bons augúrios humanos, em que o visionário é assediado pela dúvida, a ansiedade e a culpa. *Christabel* mostra a poesia nascendo no mal, na hostilidade e no crime.

Para chegar a *Christabel*, devemos percorrer outros grandes poemas de Coleridge, a fim de demonstrar seu caráter sexual excêntrico. O provérbio favorito dele era “Os extremos se tocam”. Coleridge chama a imaginação de “esse poder sintético e mágico”, que produz “o equilíbrio ou reconciliação de qualidades opostas e discordantes”.¹ Em *Christabel*, os opostos se unem com tanta força que Coleridge não pôde compor o poema segundo sua intenção declarada. Não por coincidência suas obras supremas são poemas oníricos. Freud diz que os sonhos ignoram “a categoria dos contrários e contradições”: “‘Não’ parece não existir no que se refere aos sonhos”.² Não, dizem os Mandamentos, não fareis. Grande parte da vida consciente de Coleridge foi dedicada a defender o cristianismo. Na poesia que brotava de sua vida onírica, porém, o não do judeu-cristianismo é obliterado por forças daimônicas sexualmente duais. “Concedam-me uma natureza que contenha duas forças contrárias”, ele escreveu certa vez. M. H. Abrams vê nisso influência dos cabalistas, Bruno, Boehme e Swedenborg.³ A síntese dos contrários chega a Coleridge de fora do cristianismo ortodoxo. Ele bebe do rio subterrâneo da cultura ocidental, essa promíscua mistura pagã de hermetismo, alquimia e astrologia. Seu ensaio sobre os alqui-

mistas (1818) é menos importante que os próprios poemas de sonhos, misturas moralmente instáveis que fervem com energia daimônica.

A “Imaginação primária” de Coleridge é “o infinito EU EXISTO”.⁴ O poeta romântico, autodivinizante, desloca Jeová. Seu “EU EXISTO” devora o cosmos. Confere ao artista aquele direito inalienável à auto-afirmação que vemos no culto do ego decadentista do romantismo tardio. Em Wilde, por exemplo, a teoria de Coleridge transforma-se no ideal da personalidade como forma de arte e da vida como superior à obra. Wilde diz: “O verdadeiro artista é um homem que acredita absolutamente em si, porque é absolutamente ele mesmo”.⁵ Identidade poética como ego infinito: veremos isso em ação na abertura de *Christabel*, quando Geraldine passa, por força de vontade, das trevas para a existência.

Coleridge contrasta a verdadeira imaginação com a não inspirada “Fantasia”, apenas “um modo da Memória” brincando com coisas “fixas e definidas”. Se ampliamos psicologicamente essa distinção, as coisas fixas da fantasia tornam-se rígidos papéis sexuais herdados do passado. Coleridge diz da “Imaginação secundária”: “Ela dissolve, difunde, dissipa, para recriar”. Seus poemas oníricos são metamorfoses da psique em que a imaginação primária usa a secundária para dissolver as personas sexuais. Os poemas são um banho alquímico de redemoinhante liquidez dionisíaca. Da dissolução da moralidade e da história vem a recriação daimônica, um Homúnculo sintético. Sobre todos os grandes poemas de Coleridge paira um estranho andrógino, um superego fabricado.

As ambigüidades sexuais de Coleridge já estão evidentes em “The eolian harp” [A harpa eólia] (1795), um poema muito mais estranho do que os estudiosos admitem. É quase esquizofrênico em sua discussão consigo mesmo. Sara, a esposa de quem se fala repetidas vezes, é um mero símbolo do social e moral, com os quais Coleridge jamais conseguiu chegar a uma relação correta. Marido, cidadão, cristão pio: essas eram as quimeras que perseguiam o poeta; personas em direção às quais ele lutava e jamais vencia. A crítica vê “The eolian harp” como um hino à felicidade conjugal. Mas o que o poema mostra é uma turbulência sexual que explodirá dois anos depois nos poemas de mistério.

A harpa de vento do título inicia uma tradição do alto romantismo, que atinge o auge na “Ode to the west wind” [Ode ao vento oeste] de Shelley. É um veículo de autotransformação. O poeta é um instrumento passivo, tocado pela masculina força-Musa da natureza. Coleridge erotiza abertamente a metáfora desde o começo: a harpa é “pela inconstante brisa acariciada,/ Como pudica donzela quase a ceder ao amante”. Os estudiosos, normalizando sexualmente o poema, identificam Sara com a pudica donzela. Mas Sara é imaginativamente periférica. Coleridge dirige-se a ela apenas para lembrar-se de quem ou do que ele deve ser. Toda alusão a Sara é tensa e frenética.

Os poemas românticos são radicalmente solipsistas. Coleridge, e não Sara, é a pudica donzela. As extáticas autoprojeções dele são sempre femininas: “Muitas

idéias não convidadas nem detidas, / E muitas fantasias ociosas e passageiras, / Cruzam-me o cérebro indolente e passivo". Para Coleridge, como para Wordsworth, a indolência é criativa, um sonolento estado onírico no qual o inconsciente libera imagens não censuradas pelo intelecto. O homem indolente tem uma passividade feminina. Esse trecho, enganosamente agradável e leve, torna-se cruelmente mais sombrio à luz dos poemas de mistério posteriores. Quando chegamos a *Christabel*, as "fantasias ociosas e passageiras" não apenas vão cruzar, mas violar o cérebro do poeta. A feminilidade é perigosa. O que possibilita ao poeta falar aqui, deterá depois todo discurso.

Em "The eolian harp", Coleridge desvia-se de um lado para outro entre seu senso de dever social e religioso e seu anseio de passividade erótica e criadora. Pareceria impossível juntar essas coisas num só momento. Contudo, é o que ocorre na noite em que Coleridge ouve Wordsworth recitar *The prelude*, que ele celebra num poema peculiar, "To William Wordsworth" (1807). Aqui está claro que, para Coleridge, exaltação espiritual significa auto-imolação sexual. Corre, Jordão, corre: a voz de Wordsworth varre Coleridge com onda após onda de força bárdica: "Em silêncio ouvindo, como uma criança devota, / Passiva jazia minha alma, pelo teu vário canto / Impelida como em ondas agora sob as estrelas". Ele se sente como "um mar tranquilo, / Espreado e luminoso, mas avolumando-se até a lua". Coleridge é uma harpa eólia vibrando com a música de outra pessoa. Wordsworth fala pela natureza e esmaga-o com a enormidade de seu feito. Não há diálogo, só monólogo, um intercurso de bruta afirmação e emocionante receptividade. A cena é visivelmente erótica. A alma-mar que se avoluma ecoa o soneto de Wordsworth do ano anterior: "The word is too much with us" [O mundo está demasiado conosco], no qual o mar "desnuda o seio para a lua". Wordsworth e Coleridge estavam atados num casamento mental sadomasoquista, em que o primeiro mantinha a vantagem hierárquica e o segundo rendia-se à autodegradação ritualística.

Coleridge, como vimos, disse curiosamente de Wordsworth: "Ele é *todo* homem". Não apenas isto não é verdade em relação a Wordsworth, como também soa como paixão homoerótica. O torturado e inconstante Coleridge via na fria compostura de Wordsworth uma espécie de resolução masculina. Wordsworth precisava tanto dele quanto ele de Wordsworth. Eu disse que, quando a voz de Wordsworth atinge o tom mais masculino (significativamente, em *The prelude*), está, em termos poéticos, no mais passivo, porque mais miltoniano. A leitura noturna de *The prelude* é um espetáculo de magia negra xamanística. Wordsworth, dominado por Milton, domina Coleridge. A identidade poética, coagulando-se e derretendo-se, escorre numa cascata de níveis hierárquicos, um feudalismo de relações senhor-servo. Lembremos que é a Coleridge que *The prelude* fala continuamente. A submissão de Coleridge permite a Wordsworth emergir intato de sua inundação por Milton nesse poema. Ouvindo-o, Coleridge é Danae emprenhada pela chuva de ouro de Zeus. Coleridge faz trocadilho com a idéia de inseminação no segundo verso, em que diz de *The prelude*: "Em

meu coração, recebi esse Lai'".* Ele está penetrado e repleto de Wordsworth, a quem se abandona. Sexo é poesia; poesia é sexo.

Coleridge fez o melhor de sua obra sob a influência de Wordsworth. Depois que se separaram, definhou poeticamente, e jamais atingiu o nível das realizações anteriores. A natureza da colaboração deles era a seguinte: Wordsworth era um pai/amante que absorvia o ego autopunitivo de Coleridge e deixava sua turbulenta vida onírica derramar-se diretamente na poesia. A suprema ironia, como veremos, é que tudo o que é grande em Coleridge é uma negação de Wordsworth. É a vingança última do filho contra o pai. A principal idéia de Wordsworth, da benevolência da natureza, é aniquilada em Coleridge. Este vê na natureza o horror ctônico que Wordsworth não podia admitir. Os vampiros de *Christabel* e *The rime of the ancient mariner* [A geada do velho marinheiro] são a verdadeira mãe natureza. Wordsworth redespertou o adormecido culto pagão da natureza, e depois fugiu dos fantasmas que tinha invocado. Com que facilidade Wordsworth foi assimilado na cultura burguesa do século XIX. Seu moralismo protestante era sua barreira contra o daimônico. Foi o pagão Coleridge, e não o protestante Wordsworth, quem gerou a visão arquetípica do século XIX. A linhagem decadentista do romantismo tardio, de Poe, Baudelaire, Moreau, Rossetti, Burne-Jones, Swinburne, Pater, Huysmans, Beardsley e Wilde descende diretamente dos poemas de mistério de Coleridge. Com sua prenda servidão a Wordsworth, Coleridge pariu filhos monstruosos que iriam destruir o pai.

As relações tutelares são cheias de ambigüidades sexuais. Coleridge chama Wordsworth de "Ó Amigo! meu conforto e guia! / Forte em ti mesmo, e forte para dar força!". Mas talvez o mestre jamais seja forte, a não ser para ensinar. Talvez o ensino seja uma espécie de vampirismo em que mesmerizantes afirmações de autoridade sugam a energia que despertam. Encontro dois paralelos para a aliança entre Wordsworth e Coleridge. Em Jane Austen, a intimidade de Emma com a dócil Harriet, a quem ela impõe pretensões calamitosas, origina-se de suas próprias oscilações narcisistas de identidade sexual. Em Virginia Woolf, a feia e desajeitada Doris Kilman prende a si a bela jovem Elizabeth Dalloway por uma autoridade dominadora que esconde a dúvida e o autodesprezo. Nos três casos, o ensino é uma transação erótica. Um companheiro submisso torna-se a platéia para a qual se projeta teatralmente uma persona hierárquica.

Atuação e platéia estão multiplamente presentes no fim de "To William Wordsworth". "Em torno de nós dois/ Aquela alegre visão de rostos queridos": esse círculo de olhos é um dos *motifs* persistentes de Coleridge. Wordsworth como "conforto e guia" e Beatriz e Virgílio combinados; os rostos da família e dos amigos são círculos celestiais da rosa mística. Erguendo-se, no verso final, para ver-se "em prece", Coleridge recorre não a Deus, mas a Words-

(*) O trocadilho é com a palavra *Lay*, que tanto pode ser "lai", um pequeno poema medieval cantado, quanto uma postura de ovos por uma ave ou pássaro. Obviamente, pode ser muito mais coisas. Na gíria moderna de língua inglesa, diz-se que uma determinada mulher (ou mais raramente um homem, quando é uma mulher quem fala) é uma *good lay*, uma boa trepada. (N. T.)

worth. E o que pede é mais poesia — sua. O universo tornou-se um teatro de sexo e poesia. Wordsworth, atuando, é observado por Coleridge. Mas este, seduzido e inseminado por aquele, é observado pelo círculo de olhos. O poema dissolve-se num círculo mágico que é cena primitiva e romance familiar. Em trechos semelhantes de Whitman e Swinburne, o êxtase erótico de um homem-heróina masoquista é fortemente estimulado por um círculo de olhos atentos. “To William Wordsworth” é um lúgubre poema pagão. A fórmula mágica do sacerdote-deus num culto da personalidade conduz ao intercuro público ritual. Clímax é epifania e transfiguração. Exibicionismo sexual e voyeurismo estão no âmago da arte. Aqui, como em *Christabel*, a sede de conversão se expressa como sede de violação.

O homem-heróina mais influente da literatura é o protagonista de *The rime of the ancient mariner*. Wordsworth foi o primeiro a notar o passivo sofrimento do Marinheiro. Na edição de 1800 de *Lyrical ballads*, ele relaciona os “grandes defeitos” do poema: “primeiro, que a principal pessoa não tem caráter nítido [...] segundo, que não age, mas estão agindo sobre ele constantemente”. Bloom fala da “extraordinária passividade” do Marinheiro. Graham Hough compara a imobilidade do navio com a “completa paralisação da vontade”. George Whalley vai mais longe: “A passividade do Marinheiro é também a de Coleridge”.⁶ Minha leitura de *The ancient mariner* faz dessa passividade o fato psicológico central do poema. Rejeito as interpretações morais, tipificadas pelo ensaio canônico de Robert Penn Warren. Edward E. Bostetter contesta Warren ponto por ponto: “O poema é a versão morbidamente auto-obcecada de um homem que, por seu ato, se tornou centro de atenção universal”.⁷ Duzentos marinheiros, agonizantes, olham desconsolados para o Marinheiro. O homem-heróina, por autodramatização operística, é uma *prima donna* que triunfa através de um requintado sofrimento público. Tem sobre si os olhos do universo. O círculo de olhos de Coleridge é em parte repreensão paranóica, em parte adoração erotizante. Os olhos crucificam seus protagonistas, pregando-os em imobilizada passividade, um misterioso medo do mundo.

As sagas do homem-heróina estão sempre artisticamente ameaçadas pela serpentina dinâmica da auto-identificação. O Marinheiro, como sua “longa barba branca” e sua “mão ossuda”, lembra os solitários wordsworthianos de “cabelos brancos” e “mão paralisada”, nos quais eu vejo uma auto-identificação tão extrema do poeta que, por sentimentalismo, debilita o texto. Partes de *The ancient mariner* são mal escritas a ponto de provocar a paródia de Lewis Carroll: “Pare! me solte, seu patife de barba branca!” / Pouco depois a mão ele deixou cair”. “Neste ponto, o Conviva das Bodas bate no peito, / Pois ouviu o alto som de um baixo.” “Quatro vezes cinquenta homens vivos [...] Com pesado baque, um bolo sem vida, / Deixaram cair um a um.” A rima é mero carrilhão ritualístico, a negra nuvem do destino. As estrofes caem na comédia pastelão e seguem indiferentes. *The ancient mariner* é um dos maiores poemas em in-

glês, mas o que consegue é quase em desafio à linguagem. Visão e execução muitas vezes divergem barbaramente. Os sóbrios "poemas-conversa" de Coleridge são de melhor gosto; mas são obras menores na história literária, pois pertencem à era da sensibilidade, e jamais fariam a fama do poeta. Dessa mesma disjunção de forma e conteúdo sofre Poe, herdeiro de Coleridge. Os franceses acusaram os Estados Unidos de desdenharem seu maior poeta, Poe, que talvez soe melhor na tradução de Baudelaire que em inglês. Poe, como Coleridge, é um gigante da imaginação, e a imaginação tem suas próprias leis. Nos contos de Poe e nos poemas de mistério de Coleridge, o daimônico se expressa cruamente. Dioniso sempre sacode as regras da forma apolínea.

Coleridge e Poe são tomados por visões que transcendem a linguagem, que pertencem à experiência do sonho além da linguagem. Eu disse que a psicanálise superestima o caráter lingüístico do inconsciente. O sonho é um cinema pagão. A agudeza dos sonhos vem do tratar as palavras como se fossem objetos. Coleridge e Poe escreveram obras de cinema. Se houvesse o cinema como veículo, talvez fosse essa a forma que eles escolheriam, pois a linguagem aqui é apenas uma obstrução da visão. Seria deprimente avaliar a linguagem de *The ancient mariner* por padrões renascentistas ou neoclássicos. Há nele uns poucos grandes versos; por exemplo: "E o gelo, da altura do mastro, passava flutuando, / Verde como esmeralda". Afirmando que todos esses momentos maravilhosos de *The ancient mariner* esperam por *Christabel*; que *Christabel*, com sua fria serpente verde, luta por nascer em todo este poema. As fraquezas retóricas em Coleridge e Poe foram produzidas por uma distorção de auto-identificação. A visão parte com tal força do inconsciente que o dar forma artesanal da consciência fica para trás.

The ancient mariner, uma rapsódia do homem-heroína, está repleto de árias penetrantes: "Só, só, inteiramente, inteiramente só, / Só num vasto, vasto oceano! / E nem um santo teve pena de / Minha alma em agonia". Um expressionismo emocional desse tipo é possível em italiano, mas não em inglês. Em seu ataque de sentimentalismo, o Ricardo III de Shakespeare exclama: "Meu grande reino por uma pequena cova, / Uma pequena, pequena cova, uma obscura cova" (III.iii.152-53). A intensificação da pequenez nos dá um preciso desenho de anões a dançarem. Os sós entoados de Coleridge se superpovoam, uivando como um coro canino. A simples velocidade da identificação o faz não notar a infelicidade de certas rimas. Os monossílabos anglo-saxônicos contêm muita comédia agrária latente. O princípio que atua em *The ancient mariner*, como em "To William Wordsworth", é o exibicionismo sexual pagão. A autopiedade em *The ancient mariner* é como a autoflagelação dos antigos cultos de deusas. Não é nem ingênuo nem doentio. É um artifício ritual para facilitar a visão daimônica. O homem-heroína romântico é um auto-emasculante devoto da natureza ctônica.

As personas de *The ancient mariner* formam uma alegoria sexual. O poema começa com o Marinheiro detendo o Conviva das Bodas, que entra num banquete nupcial. A profunda estrutura da cena é exatamente a mesma da aber-

tura de *Christabel*: um estranho de “olhos brilhantes” lança um sortilégio sobre um inocente, que cai sob compulsão daimônica. O Marinheiro detém o convidado com sua história de infortúnio, que dura todo o poema. No fim, o convidado afasta-se melancólico da porta do Noivo e vai embora. O alegre banqueiro prossegue sem ele. Minha teoria é a seguinte: Noivo, Conviva e Marinheiro são todos aspectos de Coleridge. O Noivo é uma persona masculina, o ego confortavelmente integrado na sociedade. Esse ego viril é sempre visto anelante, de longe, por uma porta aberta pela qual saem explosões de alegres risadas. O Conviva, “parente” do Noivo, é um suplicante adolescente que aspira à realização sexual e à alegria coletiva. Para conseguir isso, tem de fundir-se com o Noivo. Mas é sempre impedido de fazê-lo pelo surgimento de um ego fantasma, o Marinheiro, o homem-heróina ou ego hermafrodita, que viceja no sofrimento passivo. É um caso de sempre o noivo e nunca a noiva. O Conviva afasta-se no fim porque, mais uma vez, o ego hieraticamente ferido venceu. O Conviva jamais será o Noivo. Tantas vezes ele tente passar pela porta para o local da festa, tantas o Marinheiro se materializará e o deterá com sua história sedutora. Essa entrada é a cena obsessiva do enigma sexual coleridgiano. O ostracismo e a marginalização são a estrada romântica para a identidade. Será essa porta um dia arrombada? Sim, em *Christabel*. E só pela mais bizarra estratégia de perversidade e transexualismo.

O acontecimento aparentemente pivô na história do Marinheiro é a morte do albatroz, de onde vêm todos os seus sofrimentos. Desde que li o poema, no ginásio, o albatroz sempre me pareceu um apêndice supérfluo, algo assim como pregar rabo em jegue, e achei a ênfase que recebia de professores e críticos inconvincente e moralista. Muito depois, soube que foi Wordsworth quem sugeriu a idéia do albatroz a Coleridge, o que mostra que tenho razão. Esse albatroz é o maior despiste da poesia. Seu único significado é como veículo de transgressão. O Marinheiro comete um obscuro crime e torna-se centro de uma ira cósmica. Mas tem tanta culpa quanto os heróis de sombras de Kafka, que são arrastados perante tribunais sem rostos. No mundo de *The ancient mariner*, toda ação é punida imediatamente. A afirmação masculina é repreendida e a humanidade condenada ao sofrimento passivo.

O “Crystal cabinet”, de Blake, contém a mesma crise dramática: assim que o homem age, é expulso para o deserto. O homem de Blake transforma-se num bebê chorão, na infantil dependência de uma mulher também a chorar. O Marinheiro de Coleridge também é impelido para trás, para um mundo materno. O navio está parado: “Até as profundezas apodreceram: Ó Cristo!/ Que isso um dia acontecesse!/ Sim, coisas viscosas arrastavam-se com patas/ Sobre o mar viscoso”. *Stasis*, limo. É uma visão de não-diferenciação primeva, o pântano ctônico da geração. O universo voltou a um grande útero, claustrofóbico, sem ar, fervilhando de pré-humanas criaturas da lama. O apelo do Marinheiro a Cristo é o oposto do que parece. Mostra que Coleridge, apesar da admissão consciente do cristianismo, compreende com a intuição do grande poeta que o mundo-pântano da Grande Mãe precede o mundo de Cristo e está pronto para engolir

fá-lo a qualquer momento. Duas observações provam que Coleridge visualizou literalmente um pântano ctônico: certa vez falou das “Areias e Pântanos do Mal”, e, em outra parte, da luxúria como “o báfio do Pântano”.

The ancient mariner é uma das grandes regressões da poesia ao daimônico e primevo. Todo homem faz uma viagem de marinheiro, saindo da célula de oceano arcaico que é a bolsa d'água do útero. Todos emergimos cobertos de limo e arquejando em busca da vida. “Tantos homens, tão belos! / E todos mortos jaziam: / E mil coisas viscosas / Continuavam vivas; inclusive eu.” Jazem mortas todas as esperanças para a beleza e a humanidade. O poder masculino jamais pode superar o poder feminino. Vivemos no limo de nosso corpo, que mantém a imaginação como refém. Nossos corpos, nascidos de mãe, são natureza irregenerada. O “mar viscoso” da natureza ctônica anula as palavras de Cristo. Coleridge é esmagado por uma visão pagã que lhe vem de baixo e de além de sua ética. *The ancient mariner* transporta sua história gótica do mundo histórico de castelos e abadias para o sublime teatro de uma natureza desolada. Mas a expansão do espaço é só mais um *cul de sac*. Coleridge transforma brilhantemente o mar aberto num sepulcro apodrecido, que chamei de útero daimônico do gótico. Esse é um buraco negro do qual Cristo jamais se elevará. *The ancient mariner* é a fonte de *The narrative of Arthur Gordon Pym* [A narrativa de Arthur Gordon Pym], de Poe, com sua desastrosa viagem num navio útero-túmulo. Evolução e movimento são uma ilusão no úmido espaço prisão da natureza ctônica. Daí a esmagadora passividade do homem-heroína. A humanidade cambaleia sob o fardo da mãe natureza.

Eu disse que, em *The ancient mariner*, a linguagem é mutilada em favor da visão. Assim, o apelo ao bem tem um efeito de ricochete, provocando o nascimento do mal. A invocação do nome de Cristo não liberta o Marinheiro de sua prisão do útero de pesadelo do oceano. Quando uma vela surge no horizonte, há um momento de esperança e alegria. O Marinheiro tenta uma nova prece: “Mãe do céu, tende piedade de nós!”. Mas a linguagem santa é profanada por uma revelação daimônica. No navio está a mais grosseira aparição feminina:

*Os lábios dela eram rubros, os modos livres,
Tinha cachos amarelos como ouro:
A pele branca como a lepra,
Era a pesadelesca MORTE EM VIDA
Que gela o sangue humano de frio.**

Não adiantam os apelos ao culto do céu. Como que irritada pelas referências à sua benigna sucessora, a Virgem, a ur-mãe faz sua sensacional aparição. É a Prostituta da Babilônia, o daimon desencadeado. Tem os lábios rubros de provocação e do sangue de suas vítimas. É toda ela saúde e doença. É uma máscara da morte rubra, uma Medusa que transforma homens em pedra, mas também

(*) Her lips were red, her looks were free, / Her locks were yellow as gold: / Her skin was as white as leprosy, / The Night-mare LIFE-IN-DEATH was she, / Who thicks man's blood with cold.

a mãe que bate o pudim de sangue dos filhos até que o sangue deles congela em seu ventre. Dar vida é matar. Esta é a mãe do céu, que vem quando a chamam. É a vampira que assombra os sonhos do homem. Aubrey Beardsley descreve uma epifania coleridgiana da vampira Virgem em *The ascension of st. Rose of Lima* [A ascensão de santa Rosa de Lima]. Maria, abraçando lascivamente santa Rosa, paira no ar como uma negra nuvem venenosa. Outra monstruosa epifania ocorre em *Através de um espelho* (1961), de Ingmar Bergman, em que uma jovem louca vê Deus como uma aranha sexualmente agressiva.

The ancient mariner avança em sua onda de visão daimônica da parte I à IV, mas então acontece uma coisa. As partes V a VII são uma embrulhada. O poema só se recupera quando acaba a história do Marinheiro e retoma-se a estrutura da narrativa, no ponto em que o Marinheiro detém o Conviva das Bodas à porta do Noivo. *The ancient mariner* arrasta-se sem necessidade por demasiado tempo, e eu acho que sei onde e por que dá errado. Quando termina a parte IV, o Marinheiro vê cobras d'água no mar: "Azuis, verde brilhante, veludoso negro, / Elas serpeavam e nadavam; e cada esteira que deixavam / Era um clarão de fogo dourado". Este é um dos grandes momentos da poesia romântica. Voltamos à aurora do tempo. O firmamento ainda não se separou das águas. O sol é apenas um amarelo-gema na gelatina albuminosa da matéria-madre. O oceano primevo ferve de vida viscosa. Mas a água é também o corpo humano, cortado por veias. Essas serpentes, retorcendo-se com virgiliana opalescência, são as cadeias que nos prendem, nossa vida física. O homem é um Laocoon assediado por serpentes. Todos nos debatemos nas labutas de nosso corpo, nascido de mulher. Por que as serpentes marinhas são veias? Porque, como eu disse, todos os grandes versos de *The ancient mariner* esperam por *Christabel*, em que a vampira tem primorosos "pés veiados de azul". Geraldine, a serpente verde que estrangula a pomba, é o daimon da natureza ctônica, pisando o homem em seu triunfo da vontade.

Coleridge penetrou longe no reino daimônico. Longe demais, pois dá-se um imediato recuo para a emoção convencional. A visão falha, e o poema entra em deriva. Por quê? Que despertaram as serpentes marinhas que Coleridge não pode enfrentar? A reação do Marinheiro a elas é embaraçosamente simplista. Jorra do coração dele "uma fonte de amor", e ele as abençoa. Assim que consegue rezar, o albatroz cai-lhe do pescoço e no mar. Que terrível ver nosso poeta-xamã desmascarado, bombeando os foles da inspiração como um contra-regra. Coleridge é tomado de ansiedade e rende-se a Wordsworth e ao cristianismo. Amor e prece são uma reação ridiculamente inadequada ao horror ctônico que ele invocou do negro coração da existência. As serpentes marinhas a revolverem-se são a energia bárbara da matéria, a ondulante espiral de nascimento e morte. Qual a reação adequada a essa alucinação extática? Coleridge está cercado. Seu protagonista, o Marinheiro, não está suficientemente desenvolvido como pessoa sexual. O homem-heróina precisará ser revisado, se se quiser manter a visão. *Christabel* é uma reescrita de *The ancient mariner* em termos novos e mais arrojados. Ali, como veremos, quando o protagonista enfrenta a face de serpente

da natureza, não há desvio. O poeta, disfarçado para que Wordsworth não mais possa encontrá-lo, se lançará no abismo ctônico.

O problema das leituras morais ou cristãs de *The ancient mariner* é que elas não conseguem fazer sentido da estrutura compulsiva ou ilusória do poema. Se a “fonte de amor” sentida pelo Marinheiro fosse imaginativamente eficaz, o poema talvez pudesse concluir-se. Ou, no mínimo, deveria permitir a redenção do Marinheiro. Mas a queda do albatroz é seguida por mais três partes. E mesmo no fim do poema, o Marinheiro ainda é obrigado a vagar pelo mundo, repetindo vezes e vezes a “medonha história”. Tendo introduzido uma emoção benévola em seu poema daimônico, Coleridge não sabe como prosseguir. Empurram-nos um novo elenco de personagens — serafins, um Piloto, um Ermitão. Há diálogos confusos, um difuso vira-e-mexe. O caso é o seguinte: no momento em que o Marinheiro reza, no momento em que o bem, e não o mal, triunfa, o poema se desmonta. No fim da parte IV, Coleridge fica arrasado de medo do que escreveu, e tenta inutilmente virar o poema para um lado redentor. O superego atua obscurecendo o que brotou do id amoral. Dezenove anos depois, Coleridge acrescentou os polimentos marginais que ainda adornam o poema. Esses trepidantes festões são reconsiderações, revisões que muitas vezes se afastam crucialmente, em tom, do texto que “explicam”. Ouvimos neles o Coleridge cristão tentando amaciar o Coleridge daimônico, exatamente como o Wordsworth mais velho, urizênico, “corrigiu” sua poesia da natureza anterior. Com racionalização e moralização, Coleridge tentou apagar os incêndios daimônicos de sua própria imaginação.

As discordâncias poéticas são gritantes na conclusão. O Marinheiro diz: “Ó Conviva das Bodas! Esta alma esteve/ Só num vasto, vasto mar:/ Tão só estava, que o próprio Deus/ Mal parecia lá estar”. Esta é a verdade. No cosmos de *The ancient mariner*, Jeová foi apagado pela mãe vampira que se ergue do limo da natureza. Mas o Coleridge cristão continua remendando o véu que rasgou. O Marinheiro, illogicamente, passa a celebrar a ida à igreja comunal sob o olhar bondoso do “grande Pai”, e encerra sua mensagem: “Reza melhor quem melhor ama/ Todas as coisas, grandes e pequenas,/ Pois o Deus querido que nos ama,/ Tudo fez e tudo ama”. Que frágil galho para alguém se agarrar no redemoinho da natureza ctônica. É como os irônicos refrões morais de Blake, distorções evasivas da severidade da experiência descrita em seus poemas: “Portanto, se todos cumprirem o seu dever, não precisam temer nenhum mal”; “Então, cultivem a piedade, para não expulsarem um anjo de sua porta”. As estrofes de despedida do Marinheiro são um *non sequitur* poético. Contradizem tudo que é grande no poema. O próprio Coleridge parece ter sentido isso, pois muito depois observou que *The ancient mariner* continha moral “demais”: “O único ou principal defeito, se assim posso dizer, era a imposição do sentimento moral tão abertamente sobre o leitor”.

De qualquer modo, a imaginação tem a última palavra em *The ancient mariner*. Eis os versos finais, quando o Conviva se afasta da porta do Noivo: “Ele se foi como alguém estonteado,/ E dos sentidos privado:/ Mais triste e mais sá-

bio,/ Despertou na manhã seguinte”. Se se aceita a interpretação cristã do poema, como explicar essa estranha reação? O Conviva das Bodas não é moralmente fortalecido pelas exortações do Marinheiro, mas mergulhado em tristeza e cortado da sociedade. O Marinheiro aconselha amor cristão, mas o Conviva afasta-se como se o Marinheiro tivesse dito: “Não existe Deus, e a natureza é um inferno de apetite e força”. Mas essa é a mensagem secreta que o Conviva adivinhou, a mensagem que escapuliu de Coleridge apesar de seus vigorosos esforços para orientar o poema numa direção moralmente aceitável. O convidado levanta-se no dia seguinte “mais triste e mais sábio”, porque, através da cortina de fumaça do final cristão, emergiu a terrível revelação da daimônica visão de sonho de Coleridge.

Agora vamos examinar “Kubla Khan” em termos de personas sexuais. O poeta-herói do poema é ao mesmo tempo onipotente imperador, profeta louco e proscrito. Habita círculos mágicos — domos e recintos rituais, os espaços sagrados da arte. Seu poder vem de baixo, do inferno da natureza ctônica que irrompe em *The ancient mariner*. Das cavernas da terra, ainda semelhantes a úteros, brotam fálicos gêisers de força, lançando pedras como granizo. A natureza arqueja em sexualizados espasmos de criação. O poeta, do domo inundado de luz de sua imaginação, examina a selvagem enormidade da natureza, pré-humana e pré-moral. Não pode controlá-la, mas é sua voz. A arte sintetiza a vítrea forma apolínea com o rude fluxo dionisíaco. O domo é estado e crânio, cavalcando os serpentinis desejos de entranhas e estômago.

Os protagonistas de Coleridge são sempre sexualmente duais. Os contrários se encontram no poeta de “Kubla Khan”:

*E todos devem gritar: Cuidado! Cuidado!
Com os olhos dele faiscando, o cabelo esvoaçando!
Formai um círculo em torno dele três vezes,
E cerraí os olhos com quente pavor,
Pois de manã ele se alimentou,
E bebeu o leite do Paraíso.**

O Marinheiro tornou-se um viajante mental. É um prisioneiro da percepção. Voluptuoso e ascético, banquetear-se fazendo jejum. O manjar dos deuses torna-se cada vez menos e mais que humano. Bloom diz que ele é “o jovem como poeta viril”.⁸ Mas não há virilidade aqui. Ele é um andrógino amarrado a uma estaca. Celibatário e solitário, é o Conviva das Bodas que não pode ser Noivo. Mil portas se fecham para ele. É o doador de presentes como mendigo, o estranho que jamais pode cruzar a soleira da casa.

O poeta é um belo jovem no estilo helenístico, um *kouros* efébio de emo-

(*) And all should cry, Beware! Beware!/
His flashing eyes, his floating hair!/
Weave a circle
around him thrice,/
And close your eyes with holy dread,/
For he on honey-dew hath feed,/
And
drunk the milk of Paradise.

cionalismo feminino. Seus olhos faiscantes e cabelos esvoaçantes combinam força masculina com beleza feminina. Olhos faiscantes podem mandar e penetrar, mas também podem ser convidativos sem ambivalência, como nas donzelas viúvas cujos olhos dançam com a luz. Os olhos de um poeta lampejam neste segundo sentido; como uma tela de cinema tremulando com imagens espectrais. O poeta é feminino porque passivo diante de sua própria visão. É impressionante porque impressionado. Seus sentidos são uma casa de detenção. Seus olhos, as janelas com barras da poesia.

Cabelos esvoaçantes normalmente pertencem ao cânone feminino da beleza. Pensamos na Vênus de Botticelli, em Rita Hayworth, Hedy Lamarr. Mas no fim da década de 1790, quando “Kubla Khan” foi escrito, cabelos longos e não empoados simbolizavam juventude, vitalidade e não-conformismo. Os olhos faiscantes e os cabelos esvoaçantes de Coleridge aparecem em retratos de Napoleão, como o *Bonaparte em Arcole*, de Gros, ou o *Napoleão cruzando os Alpes*, de David, no qual os longos cabelos do herói chamejam ao vento do destino. Em “Kubla Khan”, os cabelos do poeta são erguidos por inspiração lírica; a lira eólia tocada pelo vento. Eu disse que o cabelo jacintino do menino bonito enreda eroticamente o olho do observador. Mesmo nos cabelos esvoaçantes de Napoleão, há alguma coisa de transexual. Era o elemento feminino no carisma de Napoleão, um princípio que sempre acho sexualmente dual. Napoleão só usou cabelos longos enquanto era jovem e magro, um desconhecido aspirante. O cabelo cortado curto *à la César* pertence sobretudo ao período imperial, quando ele tendeu para a corpulência. O que antes era expresso pelo cabelo, agora estava na carnosidade feminina que vemos no *Napoleão em seu estúdio*, de David, em que o imperador, velando, acaricia a própria barriga.

O poeta de “Kubla Khan” é também um estranho magro de carisma fugaz. Seus cabelos esvoaçantes são sua bandeira hermafrodita, insultante e narcisista. Cabelos grandes são o símbolo de muitas culturas guerreiras, dos espartanos aos sikhs. Mas na linha principal das personas sexuais ocidentais, foram e continuarão sendo a linguagem de eros feminino. Um homem de cabelos compridos está, consciente ou inconscientemente, chamando a atenção para alguma coisa feminina nele. Faz de si mesmo um objeto sexual passivo para o olho vasculhante. Foi claramente o que aconteceu com os Cavaleiros do século XVII, cujos retratos têm um desnordeante fascínio epiceno. O Ocidente, persistente e sem dúvida corretamente, associou os cabelos compridos masculinos a um egoísmo perigoso, porque extasiante e auto-extasiado. Vemos isso já na história bíblica de Absalão, com sua carreira de beleza e sedição *à la* Alcibíades. Os cabelos longos e despenteados do poeta de Coleridge são sexual, social e moralmente contestadores. Naturais porque informais, mas perversos porque autodivinizantes e auto-eróticos.

Perigoso: o poeta de “Kubla Khan” está encerrado numa zona de “santo pavor”. É um intocável, um portador de carisma mantido em quarentena. Tem uma sobrenatural iridescência sexual. Masculino e feminino dilatam-se à sua volta como uma coroa solar. As pessoas gritam: “Cuidado! Cuidado!”. Mas não por

ele ser viril. Não é um homem que age, mas um homem que vê. Pode induzir alucinações tanto nos outros como em si mesmo. “Kubla Khan” segue regras rituais arcaicas. Diz Frazer: “A santidade, virtude mágica, tabu, ou como quer que chamemos esse dom misterioso que se supõe impregnar as pessoas santas ou sob tabu, é concebida pelo filósofo primitivo como uma substância ou fluido físico, com o qual o homem santo é energizado do mesmo modo como a garrafa de Leyde é energizada com eletricidade”. Em outra parte, ele diz: “A mente primitiva parece conceber a santidade como uma espécie de vírus perigoso, que o homem prudente deve evitar o máximo possível, e do qual, se por acaso for contaminado, se desinfetará cuidadosamente por algum tipo de purificação cerimonial”.⁹ Tece-se um círculo de Maypole* em torno do poeta de Coleridge, para conter seus excessos de mana. Magia contra magia: a sociedade usa todas as suas defesas contra a perigosa radiação da arte.

“Kubla Khan” acaba em duplas cerimônias, quando o poeta se eleva em transe e a sociedade cobre de sal o chão que ele pisa. É a terra arrasada, um *temenos* onde nada voltará a crescer. O poeta tem dons, mas é amaldiçoado, condenado à exclusão social. Coleridge fecha, de um modo arrepiante, os olhos da humanidade para seu poeta — ou seja, para si mesmo. É um jogo de cabra-cega na vida real. Nesse momento místico, todos os olhos estão lacrados. Artista e platéia estão em guerra. O poeta é uma não-pessoa, sujeito à repulsa da massa. Ele sofre “o Silêncio”, o ostracismo imposto pelos cadetes militares a um dos seus que quebrou o código de honra. Devemos lembrar isso para *Christabel*, em que a heroína é cruelmente repelida após sua opção pelo daimônico, e aprisionada em seu próprio silêncio. O poeta é um visionário que vê demais e é torturado por suas visões. É um bode expiatório alimentado com produtos finos, como as vítimas astecas antes de serem chacinadas, ou como os voluntários romanos nos acampamentos do exército, que gozavam de todos os prazeres sensuais antes de serem ritualmente executados. O poeta é cego, aleijado, manco. Sua imaginação é livre, mas o corpo está preso numa limitação ritual. É um Apolo daimônico, um oráculo enlouquecido por intoxicantes, no caso seiva e leite, fluidos de Dioniso. Como persona sexual, o poeta de Coleridge é um hermafrodita sofredor, um monstro sagrado, gerando gênios do ar estéril.

Christabel é o destino para onde corre a linha de ambigüidade sexual coleridgiana. Destino como meta épica e fado trágico ou fatalidade. Destino é extermínio em *Christabel*. A poesia cai sob a pena de morte. O transe termina em paralisia, e a linguagem em silêncio. Neste poema, Coleridge criou uma plenitude daimônica do qual não podia escapar. Wordsworth é aniquilado, e Coleridge está livre. Mas sua liberdade foi comprada com a escravização sexual e metafísica, uma transformação xamanística tão completa que o poeta se tornou invisível para os leitores, mesmo estando parado bem diante deles.

(*) Um mastro enfeitado no dia 1º de maio, na festa da Primavera. (N. T.)

Christabel tem uma história curiosa. Suas duas partes foram escritas em 1797 e 1800. Coleridge reteve a publicação, mas o poema circulou em manuscrito. Sua edição em 1816 se deu a instâncias de Byron, que o adorava e chamou-o de a fonte de todas as narrativas em verso de sir Walter Scott. Coleridge jamais encarou *Christabel* como concluído, e dizia ter planos para mais três partes. Sua mente retornou impaciente ao poema durante anos, e a incapacidade de finalizá-lo foi uma decepção constante. Durante um século, os críticos adiantaram várias teorias para explicar isso. O volume de comentários sobre *Christabel* é muito pequeno. Provavelmente nenhum poema na história literária tem sido tão maltratado por leituras moralistas cristãs. Sua clara pornografia lésbica tem sido ignorada ou delicadamente explicada.

A interpretação cristã de *Christabel* encontrou ampla justificação na observação de Coleridge a seu amigo Gillman, de que o tema do poema final seria “que os virtuosos deste mundo salvam os maus”. As contradições entre sentimento cristão e visão poética são ainda mais radicais em *Christabel* do que em *The ancient mariner*. Pouca coisa em *Christabel* sustenta o que Coleridge declarou ser seu programa moral. A piedade é mandada pelos ares por um vento noturno. O céu é vencido pelo inferno. A virtude não redime nem pode redimir o poema. A grandeza de *Christabel* vem de seu lúgubre pictorialismo pagão. É uma epifania do mal. A mãe natureza retorna para retomar o que perdeu. *Christabel* é um argumento cinematográfico daimônico, um roteiro para um retorno apocalíptico. Vejam a estrela: a vampira lésbica Geraldine é o ctônio redespertado de sua cova terrena.

Que a visão daimônica é o verdadeiro núcleo de *Christabel*, é demonstrado pela reação de Shelley ao ouvi-lo pela primeira vez. Quando, em Gênova, Byron recitou alguns trechos decorados, Shelley deu um grito e saiu correndo da sala. Encontraram-no tremendo e banhado de suor. Durante a descrição de Geraldine, viu mamilos nos olhos de Mary Godwin, sua futura esposa. Isso é contado por Polidori, que estava presente, e confirmado numa carta de Byron. A visão de Shelley da mulher fálica arquetípica mostra que a essência amoral do poema foi instantaneamente transmitida de um grande poeta a outro. A imaginação de Coleridge é investida não nos “virtuosos deste mundo”, mas em personas daimônicas de força hermafrodita. *Christabel* é um poema psicologicamente arcaizante. Longe de provar a fé cristã, abole o cristianismo e devolve a psique a um mundo primitivo de malignas presenças-espírito. O cristão Coleridge foi o primeiro a ler errado o poeta Coleridge.

Christabel reescreve *The ancient mariner*, invertendo seu movimento. A revelação daimônica ocorre não nos altos mares, mas na cidadela do Estado. O mal invade as células secretas do corpo e da mente. *Christabel* é um épico de toucador. O sexo, ponto de intersecção entre o homem e a natureza, é contaminado. O poema inicia-se com lady Christabel deixando o castelo do pai à meia-noite, para rezar pelo noivo cavaleiro. Como no início de *The ancient mariner*, há um impulso para o casamento convencional que será derrotado. Christabel é uma inocente que acredita que amor e virtude andam juntos. Sua missão de

piedade heterossexual será grotescamente conspurcada pelo poema. O sexo se virará e picará a vontade cristã. A viagem inaugural de Christabel na noite arcaica é tola e talvez provocativa. Ela invoca o próprio mal que espera sufocar. Nem o cristianismo nem a natureza wordsworthiana podem defendê-la. Uma desolada e decadente esterilidade tornou cinzentas as folhas verdes. Perséfone no prado está para ser estuprada, mas seu atacante é a mãe terra, e a escura prisão sua própria casa.

No momento mesmo em que Christabel se ajoelha em prece, começa o drama daimônico: “Cala, pulsante coração de Christabel! / Jesus e Maria a protejam bem!”. Lembramos outro apelo ao céu em *The ancient mariner*, um apelo respondido por um vampiro leproso. Torna a agir aqui a inversão moral coleridgiana. A prece cristã produz epifania pagã. O céu ou é surdo ou sádico. A materialização dos vampiros em *Christabel* e *The ancient mariner* aguarda perversamente a invocação de um nome divino. É como se o poder daimônico fosse intensificado pela afirmação cristã. Um desejo de profanação paira no ar como uma névoa-sombra. De repente, assume forma brilhante. Numa explosão de luminoso, minúsculo cinema, a vampira Geraldine aparece em toda sua alva beleza. “Maria, mãe, salva-me agora!”, diz Christabel, pressionada por essa rude ironia coleridgiana. A Virgem torna-se a serpente no jardim. Em seu abraço, Christabel cairá; o toque dela será a marca de Caim a exilá-la de sua raça. A confiança e boa vontade de Christabel são um ponto vulnerável de terna passividade na natureza, como no spenseriano “Infant joy” de Blake. O benigno é devorado por seu contexto, famintas chamas negras de daimônica energia.

Geraldine dá à luz a si mesma pelo “infinito EU EXISTO” da imaginação coleridgiana. É a poesia saltando do inconsciente com todas as armas, uma Musa hermafrodita. As vozes da arte em Coleridge profetizam não paz, mas guerra. Arte é conflito, turbulência, negação. E espelha a natureza, da qual Wordsworth foi afinal expulso. A Musa vampira cria poesia em *Christabel* por sedução e corrupção. Palavras envenenadas levam a sexo envenenado. Ela mente para deitar. “Estende tua mão, e não tenhas medo!”, diz Geraldine a Christabel. Após uma longa falsidade, repete-se o convite, desta vez com sucesso. Geraldine parece evocar a cumplicidade inconsciente de sua presa. Bloom chama corretamente Christabel de “uma vítima meio voluntária”.¹⁰

As satânicas tentações da vampira são enfeitadas com espúrio namoro sexual. Ela assume a mais frágil persona feminina. Cinco guerreiros raptaram-na da casa de seu pai e abandonaram-na. “Eu, até eu, uma donzela desamparada”. A ironia da história de estupro de Geraldine é que ela própria é uma estupradora. O que Christabel ouve é o que vai ser feito com ela. Psicologicamente, a história traduz-se em: os homens são uns brutos! É assim que Geraldine corta a ligação mental de Christabel com seu noivo cavaleiro e a induz a dar-lhe a mão. A mãe daimônica atrai a noiva para trás, para longe da menarca e para dentro do útero da regressão. Nos planos de Coleridge para a conclusão, Geraldine personificaria o noivo de Christabel, por um artil transexual. Na parte I, vemos que Geraldine já o substituiu. Assim que obteve sua primeira vitória,

obteve tudo. Fez sua primeira penetração na psique de Christabel, e agora manipula os pensamentos dela. É Christabel quem introduz a idéia de “segredo”, e quem propõe partilharem a mesma cama. Desse segredo vêm a intensidade erótica, a transgressão e a vergonha.

As estratégias de Geraldine são modeladas em Spenser. Sua história desgraçada é um eco da contada pela dúplice Duessa ao cavaleiro Redcrosse, no primeiro livro de *The faerie queene*. Na floresta, Geraldine lembra Belpheobe, e no castelo, Malecasta. O estilo sexual de *Christabel*, sua combinação de fria beleza medieval com o voluptuoso mal do caramanchão, é singularmente spenseriano. O tema do estupro de *Christabel* vem de *The faerie queene*, no qual abundam os estupros. Mas a virgindade perdeu sua militância cristã. A simples feminilidade de Christabel é sua ruína. A rapacidade daimônica invade-a e apaga sua virgindade. Ela não é páreo para a agressão hermafrodita. Não há mais um esquema cristão funcionando, a fim de desviar a luxúria para a sublimação. O caramanchão spenseriano onde Christabel se perde é o seu próprio.

Convite ao estupro: do gesto hospitaleiro de Christabel à sua sedução de fato, são 140 versos. Tem-se de cruzar uma longa distância. Internaliza-se a viagem épica do Marinheiro. Mas o “fosso” é cruzado no momento em que Christabel consente. Esse é o seu Rubicão, do qual não há retroceder. Os 140 versos parecem uma sarabanda onírica, ao mesmo tempo marcha fúnebre e nupcial. Em etapas extraídas do *Rapto de Lucrecia*, de Shakespeare, o poema acompanha cada passo da invasão do portão, pátio, salão e quarto por Geraldine. O castelo do pai de Christabel assemelha-se ao castelo arruinado do *Werther* de Goethe. Em Coleridge, o castelo da sociedade e da história é penetrado e desordenado pelo ctônio. Mas o castelo é também o corpo de Christabel, sistematicamente possuído por Geraldine. A “portinha” aberta pela chave de Christabel é sua própria castidade.

No portão, Geraldine desmaia, e Christabel tem de carregá-la para dentro. Bloom diz: “Geraldine não pode cruzar a soleira, provavelmente protegida por algum encanto contra ela”.¹¹ Na antiga Escandinávia, enterrava-se um machado embaixo da soleira para proteger a casa contra raios — e para impedir a entrada de alguma bruxa. Do mesmo modo, cidades antigas eram protegidas pelos ossos dos fundadores enterrados no dintel do portão. Jackson Knight, como vimos, mostra que as deusas virgens eram patronas de cidades porque se imaginava a integridade dos muros como o hímen da virgem. Daí o cavalo de Tróia derrubar a cidade: ao passar o portão, quebrou o sortilégio mágico que a protegia. Os tabus que governavam a santidade dos muros eram tão severos que o soldado romano que os saltasse, em vez de sair pelo portão, era executado, pois quebrara as defesas; esse parece ter sido o motivo de Rômulo matar Remo, por saltar seu novo muro. Assim, em *Christabel*, a passagem de Geraldine pelo portão de ferro, do qual marchou “um exército em ordem de batalha”, é um subterfúgio troiano. Oculta nos braços de *Christabel*, ela ao mesmo tempo derruba o poder masculino e penetra o corpo da virgem. É uma astuta saqueadora de cidades, pendurada na lã da ovelha.

O portão arrombado de *Christabel* é a soleira que não pôde ser cruzada em *The ancient mariner*. O Conviva das Bodas tornou-se finalmente o Noivo. Christabel, erguendo Geraldine por cima da soleira, é o noivo com sua noiva. Iniciou seu daimônico casamento com Geraldine, do qual não pode haver divórcio. Geraldine é um “peso fatigante”, o terrível fardo de nossa vida física. Christabel cambaleia sob a árvore da natureza na qual Blake nos vê sacrificados. A soleira é a encruzilhada sexual de Coleridge, sua *via crucis*. O avanço de Geraldine pelo castelo adentro será refeito em *The masque of the red death* [A máscara da morte rubra], de Poe, no qual a sangrenta biologia triunfa sobre tudo. Também Geraldine é uma mascarada, mãe natureza usando sua máscara de beleza wordsworthiana para ocultar sua ctônica brutalidade. Em Poe, o quarto noturno tem um relógio, em Coleridge uma cama. Ambos são epifanias de poder materno. A lenta passagem de Geraldine e Christabel tem uma formalidade abstrata, uma solenidade religiosa. A sedução (*desencaminhamento*) torna-se indução, iniciação em mistérios daimônicos. O erotismo do poema é gerado por esse movimento mecânico, que inflama por antecipação e suspense. Trevas, isolamento e silêncio acentuam a tantálica vulnerabilidade sexual de Christabel.

O desfile atravessa o castelo como se fosse uma igreja, da nave ao santuário e ao altar, o leito da sedução. Nenhum guarda ou hierarca se ergue para deter a jogada mortal da rainha no tabuleiro. O homem que preside, sir Leoline, está doente e dorme. O cão de guarda, o instinto animal, geme mas não acorda. Só no quarto Geraldine encontra resistência, do fantasma da mãe de Christabel, um espírito guardião que salta como o sacristão do santuário. A mãe morreu quando Christabel nasceu, jurando que ouviria o sino do castelo soar doze horas no dia do casamento da filha. O poema começa com o bater da meia-noite. Portanto, é o dia do casamento de Christabel, e ela está na iminência de consumir suas perversas núpcias. Nesse poema, o bem se estrangula a si mesmo; nascer lento leva a morte: gravidez é uma doença mortal. O vinho feito pela mãe de Christabel de flores silvestres — supõe-se que os narcisos do prado de Wordsworth! — serve apenas para energizar a vampira em sua guerra territorial. Geraldine atraca-se com o fantasma e repele-o: “Fora, mãe errante! [...] esta é minha hora [...] que me foi dada”. Dada por quem? Deus e o destino tomam o lado do mal. A noite arcaica faz seu inexorável retorno.

Após a derrota da mãe, Christabel está inteiramente à mercê de Geraldine. O triunfo do daimônico é dado a entender por Christabel ajoelhando-se ao lado dela. Geraldine dominou o cosmos do poema, e é agora sua divindade. Christabel obedece sem discutir a ordem de Geraldine para que se dispa: “Que assim seja!”. Em outras palavras: “Sim”. Casam-se. Ela deita-se na cama e espera seu amo. Como o poeta de “Kubla Khan”, Christabel é uma vítima sacrificial, que vemos de fato ser levada ao altar e deitada nua sobre ele. Christabel é Ifigênia mansamente esperando o golpe da faca. Geraldine é o sumo sacerdote rezando antes de sua sangrenta tarefa — mas ela reza para si mesma, a vontade daimônica. Assassinato, aqui, é intercuro sexual, pois o sexo é o modo como a natureza nos mata, ou seja, como escraviza a imaginação. A natureza tira o

primeiro sangue, das virgens, de nós. Como "To William Wordsworth", o poema atinge o clímax num ato sexual ritual pagão. O cerimonialismo de *Christabel* continua na deliberada preparação para a cama, uma mímica sexual. Este é um dos pontos que o cristão Coleridge tentou disfarçar. Vinte anos depois de escrever o poema, inseriu sete versos (255-61) em que Geraldine "busca protelar" antes de deitar-se com Christabel e tomá-la nos braços. O leitor não deve deixar-se desencaminhar pelas tentativas do ansioso revisor Coleridge de encobrir a obra do visionário Coleridge. Vampira e consciência excluem-se mutuamente. O poema, em sua bela inspiração original, apresenta uma Geraldine que jamais hesita, que não pode hesitar, que é implacável.

Há um mistério quando Geraldine se despe. "Vede! o peito e metade do flanco —/ Uma visão de sonho, não de palavras!/ Ó protegi-a! protegi a meiga Christabel!" Que se revela quando o daimon se despe? G. Wilson Knight fala de algum tipo de "dessecação sexual, algum horror expressamente físico".¹² Na parte II, Christabel tem um arrepiante *flashback*: "Mais uma vez viu o colo velho,/ Mais uma vez tocou o colo frio". Os estudiosos reconheceram isso imediatamente como um detalhe de *The faerie queene*: quando a bela Duessa é despida, tem "tetas secas, como bexigas murchas" (I.viii.47). Ao acordar na manhã seguinte, Christabel vê os "seios fartos" da companheira. Geraldine deve ser uma clássica vampira muito velha, os seios murchos apenas quando tem fome. Depois de saciar-se, sugando sangue ou drenando de algum modo a energia vital da vítima, os seios recuperam a plenitude sensual. Na parte II, Christabel lembra "o contato e a dor", portanto decididamente aconteceu alguma coisa cirúrgica!

O que quer que haja de repente no peito de Geraldine, é o sinal que identifica a bruxa. Em seu estudo do culto da feitiçaria na Europa, Margaret Murray descreve outro sinal, a "pequena Teta", que aparecia em partes estranhas do corpo, e "dizia-se secretar leite e amamentar os conhecidos, tanto humanos como animais". Os seios ou mamilos extras são uma anomalia médica encontrada no peito, no abdome, no ombro, nas nádegas ou na coxa.¹³ Um seio murchado, mamilos fora de lugar, seios múltiplos: o corpo da bruxa é uma perversão ou paródia do maternal. É adequado, portanto, que o único oponente de Geraldine seja a benévola mãe de Christabel, e é uma severa verdade no poema o fato de esse poder ser esmagado e expulso. A bruxa, com suas tetas animais, é praticamente um terceiro sexo. É a feiúra da natureza procriadora. É a mãe ctônica que come seus filhos.

Um terceiro sexo: como Geraldine viola sexualmente Christabel? Coleridge diz das duas deitadas juntas:

*Uma estrela se pôs, uma estrela subiu,
Ó Geraldine, desde que teus braços
Aprisionam a bela dama.
Ó Geraldine! tivestes uma hora...
Tivestes o que querias!**

(*) A star hath set, a star hath risen,/ O Geraldine! since arms of thine/ Have been the lovely lady's prison,/ O Geraldine! one hour was thine —/ Thou'st had thy will.

A estrela que se pôs é a de Jesus. A que subiu é o antigo sinal do daimon, o escorpião sexual. A prisão é o abraço da mãe natureza, do qual Jesus não nos pode redimir. Geraldine teve o que “queria” de Christabel. Essa locução pertence exclusivamente à experiência masculina. Não é usada para a mulher em parte alguma da grande literatura. A única analogia que encontro está no diário de Victoria Sackville-West, que descreve como levou sua amante Violet Trefusis para um hotel francês, dois dias depois do casamento dela: “Tratei-a com selvageria, fiz amor com ela, possuí-a, pouco me importei”.¹⁴ “Possuí-a”: como soa estranha a linguagem da posse masculina num contexto feminino. Em Coleridge, a receptividade sexual feminina transforma-se misteriosamente no poder de violar. Que acontece? Se sai sangue, isso deve ocorrer com excitação orgásmica mentalizada, como o turvo estado febril de *Carmilla*, a história vitoriana de uma vampira lésbica escrita por J. Sheridan Le Fanu, e obviamente inspirada por *Christabel*.

Haverá um subtexto fálico nesse intercurso daimônico? Há uma certa ambigüidade no corpo da Duessa de Spenser. Fradubio surpreende-a no banho: “As partes baixas deformadas, monstruosas, / Estavam ocultas na água, e eu não podia ver, / Mas pareciam mais asquerosas e horrendas, / Do que um homem julgaria fossem as formas femininas” (I.ii.41). Isso é inconclusivo, mas quando Duessa se desmascara, o poeta fala com sua própria voz: “As partes baixas, vergonha de toda a sua espécie, / Minha Musa, mais casta, enrubesce de escrever” (viii.48). Ele parece dar ao mais depravado mal feminino um pênis. Uma inglesa moderna informou que, quando ela e uma médium, ambas nuas, participavam de uma sessão espírita em Londres, um gélido “pênis fantasma” deixou os órgãos genitais da médium, cruzou o espaço entre elas, e penetrou-a.

Ao levantar-se da cama na manhã seguinte, Christabel diz: “Por certo que pequei!”. Não se lembra de nada, mas tem um agudo senso de inocência perdida, pois a bruxa penetrou-a, no corpo e na mente. Geraldine dorme satisfeita como um homem, o sedutor triunfante, enquanto a jovem violada chora de vergonha. É a humanidade após a queda. Tem os olhos abertos. Sabe que estamos nus, indefesos contra a natureza. Acabaram-se as ilusões wordsworthianas sobre a mãe natureza. Incesto e canibalismo são o ato do amor do romance familiar do homem. Christabel foi emprenhada pela Musa e traz o fardo do medo e do sofrimento. “A visão do medo, o contato e a dor”: sua crucificação sexual é um espetáculo de servidão sadomasoquista. Sua dor pode ser da mordida da vampira ou da penetração desviada. Nos sabás medievais, o Demônio realizava intercurso sexual público com um pênis bifurcado, penetrando nas devotas por dois orifícios. A iniciação nos antigos cultos da natureza envolvia um certo maltrato do corpo, da flagelação à castração. Na epifania pagã de Christabel, o daimon retorna numa orgia de dor-prazer dionisiaca. Vampira e poema são um enlevo-raptor de monstruosidade.

A agressão daimônica de Geraldine está no olho dela. Os vampiros têm um olho fálico, que sonda, penetra, prega. No corredor, o fogo da lareira crepi-

ta, “E Christabel viu o olho da dama, / E por isso nada mais viu”. Está obsedada, subjugada. Em seu momento de poder máximo, na cama, Geraldine ergue-se em toda a sua “soberba” altura, uma ereção alimentada pelo domínio da mãe-espírito, a submissão e genuflexão de Christabel e o vinho que transforma em sangue de Christabel. É o plenilúnio do olho do vampiro: “Os belos e grandes olhos de novo reluzem brilhantes”. Bloom diz que Geraldine, como o Velho Marinheiro, é “um hipnotizador ou mesmerizador”.¹⁵ A sedução de Christabel é hipnotismo sexual. Freud diz que a “obediência cega” da hipnose vem de uma “fixação inconsciente da libido na pessoa do hipnotizador”.¹⁶ Assim, Christabel participa espiritualmente de seu próprio defloramento.

O tema do hipnotismo de *Christabel* se repetirá no mesmerismo de *The Blithedale romance* [O romance de Blithedale], de Hawthorne. A tensão lésbica entre a feminina Priscilla e a voluntariosa Cenobia vem da ligação de Christabel e Geraldine:

A moça ainda não se mexera. Estava parada junto da porta, fixando em Zenobia um par de olhos grandes, castanhos, melancólicos — só em Zenobia! — evidentemente nada mais via da sala, a não ser aquela mulher luminosa, loura, rósea, linda. Foi o olhar mais estranho que já testemunhei; e que há muito é um mistério para mim, uma lembrança eterna [...] Ela caiu de joelhos, cruzou as mãos e olhou penosamente o rosto de Zenobia. Não encontrando nenhuma recepção bondosa, deixou cair a cabeça sobre o peito.¹⁷

“E por isso nada mais viu.” O olhar apagando tudo mais; a genuflexão, dominação e submissão: o erotismo decadentista de Hawthorne é uma homenagem a Coleridge. Poe também reformula Geraldine como a feroz Ligéia e a saborosa Berenice, olhadoras fálicas e fantasmas do cemitério daimônico. E o casal lésbico de Coleridge terminará, via Hawthorne, em *The bostonians* [Os bostonianos], de Henry James, em que Perseu salva Andrômeda do tapume na praia da vampira feminista.

A óptica fálica dos poemas de mistério de Coleridge vem da guerra entre visão e linguagem que perturba *The ancient mariner*. Na visão sexual de Shelley, olhos femininos ameaçadores significam a onipotência e ubiqüidade da natureza procriadora. O daimônico transforma o homem em pedra. Jane Harrison chama a Górgona de “Olho Mau encarnado”: “O monstro era disfarçado com presas e serpentes cruéis, mas matava com o olho, *fascinava*”.¹⁸ O fascínio é a magia negra da arte, do amor e da política. Observa Kenneth Burke: “O tema do fascínio nos ‘Poemas de Mistério’ de Coleridge é de um poder ambivalente. Ele nos dá, por assim dizer, um poético dicionário enciclopédico de termos que vão do fascínio inteiramente ‘bom’ ao fascínio inteiramente ‘mau’”.¹⁹ O fascínio é ambivalente porque o amor é ambivalente. O *fascinare* latino, “encantar, enfeitiçar, atrair”, está ligado ao grego *baskainein*, “usar más palavras”, como na difamação, mas também “enfeitiçar por meio de sortilégios ou por

olho mau”. *Fascinare* e *baskainein* estão linguisticamente relacionados a palavras de fala, o *farari* latino e o *phaskein* grego, “dizer”. Quando se deita com Christabel, Geraldine diz: “No toque deste peito atua um feitiço,/ Que é senhor de tua fala, Christabel”. Na manhã seguinte, Christabel não pode dizer sua dor nem pedir socorro. Olho mau e sortilégio: a feitiçaria daimônica priva a vítima da fala, lançando-a de volta na história ao reino animal. Assim, a tortura mais sádica de Circe é calar a boca dos homens de Odisseu. Mentes afiadas em corpos de porcos, eles podem apenas grunhir. A heroína de *Christabel* é mergulhada em mutismo. Sua “visão de medo” oblitera a linguagem.

O poder de fascinar da vampira deriva da legendária capacidade da serpente de imobilizar sua presa fixando os olhos nela. O medo que paralisa o animal e o que paralisa a pessoa sob o olhar do vampiro são o mesmo. Uma emanção da cruel hierarquia da biologia. A Górgona que petrifica e o vampiro que seduz atingem seus fins por *súbita asserção hierárquica*. Que o pênis é o poder, é uma das mentiras sociais que os homens contam a si mesmos para vencer seu medo do daimonismo do sexo. Que a mulher pode drenar e paralisar, faz parte do vampirismo latente na fisiologia feminina. O arquétipo da *femme fatale* teve início na pré-história e viverá para sempre.

A autoridade do vampiro é uma forma de carisma, o poder que possibilita a um líder suspender a vontade de seus seguidores e induzi-los a sacrificar-se pela visão pessoal dele. Observamos que Hitler chamava as massas de femininas: a capacidade de pôr em transe e concentrar as mentes de um país é uma forma de sedução sexual. Política e teatro se inter-relacionavam mesmo antes da era da comunicação de massa. O ator com presença de palco, autoridade inata, domina a platéia. O orador “fascinante” lança, literalmente, um “fascínio”. “Pren-de” a atenção. A platéia fica “cativada” ou “subjugada”, ou seja, escravizada, quando ninguém se mexe inquieto nem fala com o vizinho, quando “o silêncio é tanto que se pode ouvir a queda de um alfinete”. São abundantes as metáforas de sexo e poder na atuação política e artística. O orador domina o plano do contato ocular. Todos os olhos fixam-se nele, como hipnotizados. A platéia é levada à *imobilização* e ao *mutismo*, antigas prerrogativas do daimon. Ator e ficção atuam sobre a platéia subjugando o corpo rebelde e fixando a mente num único ponto focal governado pelo espírito. Fascínio é *calmaria*, aquela condição de erótica passividade em que o Velho Marinheiro vê o vampiro da natureza no mar. Visão, silêncio, castração. Aproximamo-nos do centro sexual dos poemas de mistério de Coleridge.

O fascínio é ao mesmo tempo o tema e a gênese de *Christabel*. A parte I termina com Christabel ainda nos braços de Geraldine. Eu afirmo que isso abrange a totalidade da visão de Coleridge, e que a segunda parte, escrita três anos depois, junto com o esboço de outras três partes, nasceu do medo do que ele já tinha criado. *Christabel* permaneceu inacabado porque, por mais que tentasse, Coleridge não podia transformar sua saga daimônica numa parábola de redenção cristã. Mesmo a parte II termina com o pai de Christabel abandonando-a e aliando-se à falsa Geraldine. A mente consciente de Coleridge quer a vitória

da virtude. Mas seu inconsciente responde: o mau é mais antigo e perdurará. A parte I, ao terminar, diz de Christabel: “Mas isto ela sabe, na alegria e na dor:/ Que os santos ajudam se os homens pedem:/ Pois o céu azul a todos cobre!”. Os intérpretes cristãos não viram a terrível ironia destes versos. Para Coleridge, como vimos, o apelo aos poderes celestiais traz a desgraça. Christabel sofre do *pathos* de racionalização dos explorados limpadores de chaminé de Blake. É como as vítimas de violação de *The faerie queene*, cuja feminilidade convida a desgraça, ou a heroína de *Justine* ou *O bom comportamento será castigado* (originalmente intitulado *Os infortúnios da virtude*), de Sade. O bem é na verdade uma excitação para a luxúria, e provoca o ataque do vampiro. O paganismo marca sua posse territorial no coração virgem da virtude cristã.

A transição da parte II para a parte III é áspera. Passamos do onirismo sinistro para a farsa. O poema esvazia-se. Pessoas sem importância brotam acima e abaixo, badalando sinos e dedilhando rosários. Conhecemos o pai de Christabel, sir Leoline, que o poeta devia ter deixado roncando. Os estudiosos observaram a súbita perda de intensidade mítica, mas nem a examinaram nem explicaram. Humphrey House, por exemplo, diz: “As duas partes diferem tanto uma da outra que mal parecem pertencer ao mesmo poema”.²⁰ Devo emendar minha crítica: há dois ótimos trechos na parte II. O primeiro descreve Geraldine e Christabel acordando juntas no quarto (360-86). O segundo registra a sinistra visão do bardo Bracy, de uma “brilhante serpente verde” enroscada em torno do corpo de uma pomba (547-56). Mas os dois trechos reinvocam o intercuro sexual da parte I. Em outras palavras, a melhor poesia da parte II foi produzida por contaminação daimônica da parte I, um contágio do vício.

Por que a parte I é tão mais forte? A grandeza do poema reside no vampirismo sedutor de Geraldine. Foi inspirado por uma visão de uma persona feminina de força esmagadora. Tudo no poema está subordinado a Geraldine. Coleridge manipula personagem, tempo e lugar para formar um círculo de admiração em torno dela, do qual ela irradia seu frio fascínio hierático como um rei sol. *Christabel* é estruturado segundo uma técnica arcaica de exibição ornamental, um exibicionismo ritual. Os deuses baixam quando o homem está em crise, mas o daimon ascende da cama dela, de marga espectral. O heterossexualismo falhou: o maternalismo está fraco e a masculinidade em decomposição, a armadura do pai uma mofada relíquia. A arte pode ver mas não agir: o bardo adverte mas ninguém acredita. Pai despreza filha numa deslealdade semelhante à de Lear.

O mundo de *Christabel* desmoronou e está pronto para o apocalipse. Nesse vácuo entra a vampira lésbica, de beleza deslumbrante, implacavelmente masculina. Do mesmo modo que *Como queiras*, *Christabel* é uma experiência alquímica cujo evento principal é a cristalização de um *rebis* ou personalidade hermafrodita. O poema é um alambique de psique superaquecida. A energia é liberada e ricocheteia. Vampiros criam vampiros: Christabel, “sibilando”, foi genericamente alterada, irradiada pelo daimônico. Fascínio, captura, possessão, transfiguração.

Christabel é Coleridge sonhando em voz alta. Kathleen Coburn acha que

Coleridge não pôde acabar o poema “porque era uma representação demasiado próxima de sua própria experiência”. Ela relaciona os avanços de Geraldine aos pesadelos do poeta, “em que se depreende que ele era freqüentemente perseguido por desagradáveis figuras femininas”: “Geraldine é uma malignidade brotada dos sonhos de Coleridge”.²¹ Aqui, extraídos dos cadernos de anotações dele, estão dois desses sonhos:

um Sonho apavorantíssimo de uma Mulher cujas feições se fundiam com as trevas agarrando meu olho direito & tentando arrancá-lo — peguei firme o braço dela — uma horrída sensação — Wordsworth gritou alto para mim ao me ouvir gritar —

Eu era seguido para um lado & para outro por uma apavorante mulher pálida que, eu achava, queria me beijar, & que tinha a peculiaridade de me passar uma Doença vergonhosa bafejando em meu rosto

& sonhei novamente que aparecia uma figura de mulher de Altura gigantesca, vaga & indefinida & esfumada — & que eu era obrigado a correr para ela —²²

Coleridge registra muitos sonhos de ataques sexuais, alguns de homens. Numa dessas vezes ele sente um homem “saltando sobre mim & agarrando-me o Escroto”. Bostetter vê similaridade entre Geraldine e a mulher do pesadelo de Coleridge, cujo tamanho Norman Fruman relaciona com a da “alta” e “soberba” Geraldine.²³ Se Geraldine é a figura imponente que persegue Coleridge em seus sonhos, então devemos logicamente inferir algum elemento de identificação em Christabel. Coburn diz que Christabel é “significativamente um lado da própria natureza dele”. Mas essas sacadas, que deviam ser tão conseqüentes para a interpretação dos poemas de mistério, ficam sem desenvolvimento, oscilando à beira do sexualmente problemático mas não mergulhando nele.

Christabel contém uma das maiores autotransformações sexuais da literatura. Falei do drama do homem-heroína em *The ancient mariner*, um complexo de auto-identificação derrapando para o sentimentalismo. Em *Christabel*, desapareceu a masculinidade residual do homem-heroína, e o gênero passou completamente para o feminino. Christabel é Coleridge, um poeta condenado à fascinação pelo daimônico. O poema inicia uma tradição peculiar do século XIX, em que um poeta sexualmente ambivalente pinta uma cena de intenso erotismo lésbico a fim de identificar-se, por uma ousada distorção imaginativa, com a parceira passiva. O byroniano (e portanto coleridgiano) *A moça dos olhos dourados*, de Balzac, inicia a versão francesa desse tema, que produz *Delphine e Hippolyte* de Baudelaire, do qual por sua vez vêm *Anactoria* de Swinburne e os idílios sáficos de Verlaine e Pierre Louÿs. *Christabel* é um ritual de rendição à corrupção pagã. Sua heroína é posta em transe, moralmente drogada, imponente para fugir de uma força irresistível. A vampira Geraldine, uma ampliação da bruxa do mar de *The ancient mariner*, é a dominadora da vida psíquica e poética de Coleridge. Ela é a cruel mãe natureza, cuja segunda vinda põe Wordsworth para dormir. Ela levará Coleridge além da possibilidade de resgate, ao espaço interno tumular onde Wordsworth não pode ouvir seu grito noturno.

Indícios dentro do poema corroboram a identificação de Coleridge com Christabel. O bardo sonha com a pomba de estimação de sir Leoline, que tem

o nome de Christabel, perdida na floresta, “uma brilhante serpente verde/ Enroscada em torno das asas e pescoço”: “Com a pomba ela arqueja e agita-se,/ Engrossando o pescoço como ela engrossou o dela”. Ele acorda quando o relógio bate doze horas. É a hora do casamento de Christabel, que agora se consoma: pomba e serpente, entrelaçadas, arquejam, agitam-se e engrossam-se em espasmos de dor e êxtase. Coleridge era atraído por essa imagem híbrida. Em “Dejection” [Desalento] (1802), ele declara: “Daí, idéias viperinas, que se enroscam em minha mente,/ Negro sonho da realidade!”. Certa vez ele disse que sua dependência do ópio era uma forma de “fugir de dores que se enroscavam em torno de seus poderes mentais como uma serpente em torno do corpo e das asas de uma águia!”. Portanto essa metáfora, do pássaro preso por uma serpente, estava sempre com o poeta. O corpo humano é a rosca mortal, e a imaginação o pássaro mordido pela serpente e que não pode voar. O homem jaz acorrentado pelo sexo e pela natureza.

Depois vem a maldição lançada por Geraldine sobre a capacidade de falar de Christabel, que a impede de informar ao pai a sua violação. Esse detalhe deve vir da antiga história de Filomela, uma vítima de estupro que tem a língua cortada para assegurar seu silêncio. Coleridge cita-a em “The nightingale” [O rouxinol] (1789). “Dominada pelo poderoso encanto”, Christabel pode apenas dizer uma só frase. Seu esposo hermafrodita é “senhor de sua fala”. Christabel é como o Billy Budd de Melville, o inocente apanhado numa armadilha por um conspirador homossexual, e desgraçado por um impedimento da fala. Christabel, lutando para falar, é um profético auto-retrato do poeta Coleridge, cuja realização foi abortiva. Pelos padrões modernos, Coleridge deixou um enorme corpo de obra, de vasto âmbito. Mas morreu sob o fardo de grandes esperanças, suas e de outros. Sua obra-prima fugiu-lhe. A poesia só lhe vinha em fragmentos. Daí sua apologia, desnecessária para nós, de “Kubla Khan”, com sua espúria batida na porta. Aproximando-se do fim da vida, escreveu em seus cadernos de anotações: “Desde minhas primeiras lembranças, tenho tido uma consciência de Poder sem Força — uma percepção, uma experiência, de poder maior que o comum com uma sensação interna de fraqueza”. Dele, disse Hazlitt: “Seu nariz, o leme do rosto, o indicador da vontade, era pequeno, fraco, nada — como o que ele fez”.²⁴ Coleridge achava que tinha “um rosto *fraco*, não varonil”: “A *fraqueza* excessiva, a falta de força de meu rosto sempre me foram dolorosas”. Depois de conhecê-lo, Carlyle disse: “Seu pecado principal é que não tem *vontade*. Não tem decisão”.

Christabel muda é Coleridge indeciso. A fala truncada dela é como a gagueira de Lewis Carroll, que aparecia na desafiadora companhia dos adultos, nunca entre as crianças. Carroll retrata-se em *Alice* como o pássaro Dodo, preso à terra, semelhante a uma matrona, cujo nome é como Charles Dodgson teria gaguejado o seu. A incapacidade de falar de Christabel é o gaguejar de Coleridge. Representa dentro do poema a incapacidade do poeta de concluir o próprio poema. Assim, o encanto lançado sobre Christabel é também lançado sobre Coleridge. É a luta dele com a linguagem, seu medo da traição da linguagem e

da irremediável alienação dela. A incapacidade de falar é um ponto negro no poema, um melanoma que pode se espalhar e deter toda a poesia. O perigo é que Coleridge se torne uma Filomela, com a língua arrancada. Beije mas não conte a ninguém. O ponto negro é um lugar de visão perigosa, onde as palavras não se juntaram. É um círculo mágico de tecido frágil onde devia haver osso, como na moleira da cabeça de um bebê. Penso no primeiro grande roteiro de *Além da imaginação* (*Twilight zone*), de Rod Serling, "A garotinha perdida", em que um buraco numa parede do quarto suga a menina para outra dimensão. Assim, em *Christabel*, obra dominada pelo toucador, a incapacidade de falar é uma zona de desolação que pode atrair a poesia de Coleridge para o não-ser. A Musa vampira de *Christabel* é uma Esfinge, a "Estranguladora" grega. É o enigma da natureza que o poeta não pode solucionar. Traz a visão mas rouba a fala. Geraldine é a mãe das mentiras. A serpente no jardim é uma suave língua bifurcada, comendo e entrando no corpo santificado da inocência.

Portanto, Coleridge, como *Christabel*, é um homem-heróina sem língua, não mais identificável como homem. É a "donzela pudica quase a ceder ao amante" de "The eolian harp", e a "mulher que chora por seu amante-demônio" de "Kubla Khan". *Christabel* nos braços da vampira é uma lira sadicamente tocada pela natureza daimônica. Mas sua música é o silêncio. A história da natureza não pode ser contada, pois ela sempre trai o coração que a ama. Por terra e por mar: a compulsiva vontade de contar história do Velho Marinheiro é uma versão anterior, menor, da mudez de *Christabel*. O Marinheiro tenta solucionar com excesso de palavras o mistério que silencia *Christabel*. *Christabel* (parte I) é o poema mais profundo. Não é prejudicado pelo sentimentalismo de *The ancient mariner*; tem uma linguagem digna, inconsútil. Por quê? O Conviva das Bodas não pode passar pela porta de *The ancient mariner* porque ainda é homem. O casamento pode prosseguir, mas ele não o verá. Em *Christabel*, a porta é arrombada e o casamento se dá porque o poeta livrou-se da identidade sexual. Ele desaparece dentro de sua heroína e casa-se com sua Musa, que falará por ele. Geraldine é uma ventríloqua. Ela escreve o poema, e *Christabel* o sofre. Em seu ponto de maior auto-rebaixamento sexual, Coleridge é poeticamente mais potente. A arte transfigura através da automutilação.

Os extremos se encontram em *Christabel*: vício e virtude, macho e fêmea, natureza e sociedade. Tudo é dominado pelo daimon. Não há mais nada da autopiedade do Velho Marinheiro, só extremos morais, emocionais e sexuais. *Christabel* é uma perfeição de extremos. É um hierosgamos, um casamento profano, e o toucador uma visão de mirante, na qual o poeta é posto pela Musa. Como em "To William Wordsworth", é uma epifania, um pico de experiência. Geraldine é a vontade poética, puro id primevo. Como em "Kubla Khan", os atingidos pela profecia estão presos num tabu. *Christabel* é rejeitada, perseguida. Tocada, tocante, intocável. Escolhida pelo daimônico, é feita, ou seja, ao mesmo tempo violada e iniciada. Como Clódio travestido, Coleridge penetra nos mistérios antigos. O paganismo torna a invadir a cultura. Uma nova fase da história recebe o chute inicial com uma violação. *Christabel*, penso, é uma

das fontes de "Leda and the swan", de Yeats. Geraldine é o deus brutal que derruba, viola e abandona.

O tema cristão do poema foi inteiramente mal entendido. Christabel é o Coleridge cristão, o muito esperançoso moralista perpetuamente derrotado pelo daimônico. A ela-que-é-ele jamais emergirá de sua escravidão. Em *Christabel*, o cristianismo é abolido por um retorno do ctônio. O "amor e caridade" que encerra a parte I é o epitáfio do cristão Coleridge. A virtude é invocada apenas para aumentar a perversidade da transgressão sadiana. A violação é mais apaixonada, mais perversa, por causa dos limites que tem de superar. Christabel, o belo Cristo, encontra a ruína na bárbara feiúra da mãe natureza, o velho e frio colo onde todo homem nasce e é enterrado.

Christabel é um apocalipse sexual em que Coleridge não mais vê o deus hermafrodita através de um vidro escuro, mas face a face. Seu fascínio por Geraldine fez dela o *tyrannos* autocrático do poema, em detrimento de tudo na parte II. Ela ilustra um princípio que eu chamo de psicoiconismo: governa literalmente obras cuja inspiração básica é uma persona experimental, carismática, que aparece epifanicamente, em icônica frontalidade. Investe-se a figura de tanto poder psíquico que os outros personagens perdem energia ficcional e fundem-se no pano de fundo. Sir Leoline, por exemplo, é apenas um esboço, parte do cenário. O psicoiconismo assemelha-se ao método de gravar da arte mural egípcia, na qual a figura hierárquica central é três vezes maior que os inferiores mortais. O psicoiconismo é produzido pela obsessiva ritualização da personalidade do Ocidente. A amazonina Belpheobe de Spenser é psicoiconística. A escala de sua representação apresenta uma espantosa desproporção em relação à das personagens à sua volta, com as quais sua interação dramática é desajeitada e truncada. O psicoiconismo explica a desigualdade entre Rosalinda e seus admiradores em *Como queiras*, e a exposição meio remendada do transexual *Orlando* de Virginia Woolf. As visões hermafroditas têm uma vida própria. São vampiros de seus próprios textos.

Geraldine é um dos maiores andróginos da arte. Tem uma refinada beleza feminina, mas um espírito masculino. É como a rainha-bruxa narcisista de *Branca de Neve*, a madrasta má dos contos da carochinha, que é uma projeção da negatividade reprimida da e contra a verdadeira mãe. Christabel protesta contra a aliança do pai com Geraldine como uma criança que se recusa a aceitar a nova esposa de um viúvo. O lesbianismo do poema tem um paralelo no romance familiar de *Branca de Neve*, em que Bloom vê traços de incesto mãe-filha. A *Branca de Neve* de Walt Disney, que eu vi aos três anos, teve sobre mim o mesmo efeito estonteante que *Christabel* teve sobre Shelley. A rainha-bruxa é uma pessoa absolutamente fora do universo moral do cristianismo. É uma forma pré-cristã da malévola mãe natureza.

Em *Christabel*, o imagismo pagão triunfa sobre a palavra judeu-cristã. É correto, portanto, que os únicos paralelos modernos de Geraldine ocorram no cinema, nossa máquina do olho agressivo. Marlene Dietrich em *Marrocos*, Ma-

ria Casarès em *Orphée* e *Les dames du Bois de Boulogne*, Lauren Bacall em *Êxito fugaz* [*Young man with a horn*], Stéphane Audran em *As corsas* (*Les biches*): elegância, sofisticação, compostura, fria vontade lésbica. O voyeurismo de *Christabel*, como o de *The faerie queene*, reflete o voyeurismo não reconhecido da arte ocidental. A vampira, como vimos pela reprise do ponto de vista de Geraldine na conclusão da parte I, vem olhando o tempo todo, e com o máximo de maldade faz a mãe derrotada observar a violação da filha. Os mil olhos famintos da natureza daimônica esperam na floresta à noite.

Christabel é uma parábola pornográfica de sexo e poder ocidentais. É o *Fausto* inglês. Os homens-heroínas auto-imoladores de Coleridge descem, via Poe e Dostoievski, até Kafka, cuja barata crucificada é uma versão cômica da muda Christabel. A defloração em *Cristabel* é Wordsworth despojado, seus alegres campos floridos despidos revelando o bruto substrato da natureza. *Christabel* mostra o conflito, a hostilidade e a ambivalência no amor e na poesia. Repele os idealizadores liberais da emoção. O desejo de Coleridge, a vida inteira, de “acabar” o poema foi mal concebido. Seus acréscimos a ele, como a nervosa marginalia de *The ancient mariner*, são uma forma de autofrustração, outra gagueira. Constituem um desvio gritante da autêntica inspiração do poema, em que a vampira tem um fascínio autoritário e uma auto-segurança sobrenatural. Geraldine é o espírito daimônico da noite arcaica, e, na concepção original e mais autêntica, seu poder não tem princípio nem fim.

VELOCIDADE E ESPAÇO

Byron

A segunda geração de poetas românticos ingleses herdou as conquistas da primeira. Byron, Shelley e Keats leram e absorveram os poemas de Wordsworth e Coleridge, e deram-lhes nova forma. Os jovens criaram o mito do artista romântico condenado. Os três foram para o exílio e morreram jovens, na Grécia e na Itália pagãs. A publicidade e a moda transformaram-nos em heróis sexuais da alta sociedade européia: eram personas sexuais da vida real, de um modo que Blake, Wordsworth e Coleridge jamais foram. Os poemas de Byron, Shelley e Keats são gestos teatrais de autodefinição. A primeira geração romântica liberou a energia psíquica em que a segunda nadou e às vezes se afogou. Conquistar a liberdade é uma questão; sobreviver à liberdade, outra. As mortes prematuras de Byron, Shelley e Keats demonstram as intoleráveis pressões da visão de mundo romântica e liberal. Blake e Wordsworth queriam identidade sem personalidade: mas personalidade é a realidade ocidental última. Byron, Shelley e Keats têm uma relação de amor-ódio com a personalidade, a deles e a dos outros.

Lorde Byron torna o incesto romântico estonteantemente explícito. Vejo *Manfred* (1817) como um cruzamento do *Fausto* de Goethe e *Tintern Abbey* de Wordsworth. O apaixonado herói de Byron é atormentado pela culpa, por algum crime misterioso. Está obsedado pela irmã morta Astarte, gêmea sua nos olhos, no rosto e na voz. Byron compraz-se na criminalidade sexual. O amor proibido torna seus personagens sobre-humanos. Rejeitando todas as relações sociais, Manfred busca apenas a si mesmo numa forma sexualmente transmutada. A irmã de Wordsworth permite que ele permaneça só, livre do sexo, mas Astarte (Vênus fenícia) atrai Manfred para a vertigem do sexo.

A irmã-espírito aparece em *Manfred* exatamente no ponto em que se materializa em *Tintern Abbey*. Astarte morreu na torre de Manfred, quando seu coração “murchou” ao ver o dele. Não tem túmulo. Que aconteceu? Onde está ela? O desejo ocidental de conhecimento de Manfred aniquila a irmã, como o de Fausto aniquila Gretchen. Oscar Wilde reimagina a cena no clímax em *The picture of Dorian Gray*, na qual dois duplos, um homem e seu retrato, se con-

frontam num sótão fechado. O homem é encontrado morto, horripelantemente "murchado" — palavra de Byron.¹ Astarte, fitando o coração do irmão como um espelho, morre de narcisismo daimônico. Irmão e irmã trespassam os limites da identidade ocidental e trocam de personalidade. Manfred funde-se na irmã com demasiada ferocidade. Assimila-a. De que outro modo explicar o desaparecimento do corpo dela?

A união de Manfred com a irmã é uma experiência sexual solipsista que fracassa. A inquietação e o remorso dele são sintomas de seu empanturramento com ela. Como Tiestes, Manfred comeu sua própria carne; como Cronos, tem de vomitá-la. Como ocorreram relações sexuais entre Manfred e seu duplo, o mundo físico torna-se intolerável para ele. O poema de Byron é surrealisticamente expandido em *The fall of the House of Usher* [A queda da Casa de Usher], de Poe, em que a irmã, sepultada na casa em forma de crânio, retorna como uma sangrenta assombração para emboscar o irmão histérico. Em Byron, a materialização da irmã-espírito promete alívio psíquico. Manfred pede-lhe que fale, para que recupere sua autonomia e *permanença* externalizada. Mas ela apenas profetiza a morte do irmão e desaparece. Eu afirmo que a irmã volta para dentro do irmão, renovando os sofrimentos dele.

Em *Tintern Abbey*, a irmã de Wordsworth não precisa falar. Ela é a *anima* em correta relação com o poeta. O intercuro de irmão e irmã é espiritual, não físico. Em *Manfred*, o intercuro fraterno é violento e voraz. Derrama-se sangue, que Manfred vê em alucinação numa taça de vinho. Ele rompeu a virgindade da irmã. A taça com sangue nas bordas, da qual ele não pode beber, é uma visão de pesadelo do local da violação. É também a mente e a língua ensangüentadas dele, pensando e falando contra a natureza.

Como a *Christabel* de Coleridge, *Manfred* centra-se num ato sexual ritual que desafia a lei social e moral. No culto pagão de auto-adoração do poema, matrimônio, comunhão e extrema-unção são simultâneos. A vítima ritual é despedaçada pela faca fálica, e sua carne consumida. Astarte não tem tûmulo porque foi perversamente absorvida, corpo e alma, pelo irmão. Como em *The tell-tale hart* de Poe, Manfred é atormentado pela presença interna de outro ser, ilegitimamente instalado no útero como um feto daimônico. Manfred é o solipsista romântico que devorou o universo, que o deixa enjoado. Amputação ou auto-empanturramento? O Aquiles de Kleist faz uma escolha, o Manfred de Byron outra. O ego está fora de sincronia com o mundo-objeto, que inunda ou refluí cruelmente, deixando ilhados os enrugados solitários de Wordsworth. Em *Manfred*, Byron faz do sexo ilícito as listas de combate. As personas sexuais românticas arranham e metem as unhas em atração e repulsão.

Dizia-se que Byron cometera incesto com sua meio-irmã, Augusta Leigh. Verdade ou mentira, a história aumentou a fama dele. O incesto retorna insistentemente nos poemas de Byron. *Caim* transforma a questão num enigma legal. Deus permite o incesto para a segunda geração da humanidade, que deve casar-se com os irmãos. O poema estende-se sobre o mútuo amor de Caim e sua irmã gêmea, incrédulos diante da proibição de sexualidade fraterna para seus

filhos. Em "Parisina", o incesto à *la* Fedra se dá entre esposa e filho adotivo, uma exceção ao padrão favorito de irmão-irmã de Byron. Originalmente, os personagens centrais de Byron em "The bride of Abydos" [A noiva de Abidos] eram irmão e irmã apaixonados. Na versão final, são primos carnis. Mas a paixão deles vem da infância, e a jovem ainda acha que o rapaz é seu irmão quando, beijando-o ardentemente, recusa um casamento acertado. Byron diz: "Grande é o amor dos que amam em pecado e medo" ("Heaven and earth" [Céu e terra]). Incesto é dissidência sexual. Seu valor está na impureza. Byron desprezaria a inocência de Blake. Adota a visão sadiana do sexo e da psique: estabelecem um limite, para que eu possa cruzá-lo. Ao contrário de Blake ou Wordsworth, Byron quer reforçar as fronteiras do ego. No incesto, a libido vai e vem, formando um círculo-uroboros de regressão e exclusividade dinásticos.

A feminização romântica da persona masculina torna-se efeminamento em Byron. O herói não varonil de "The bride of Abydos" está enalhado entre mulheres. O sentimento incestuoso é incubado numa névoa oriental. "The corsair" [O corsário] introduz a sedutora Gulnare, que aparecerá travestida numa seqüência. As relações de Gulnare com o corsário são como as da Pentésiléia de Kleist com Aquiles, um intercâmbio semelhante a uma dança de força e fraqueza. Há resgates heróicos, depois captura, humilhação e recuperação. Byron elabora ritualisticamente cada etapa de asserção e passividade, tornando a narrativa uma lenta mascarada de personas sexuais.

Até o fim de "Lara", Byron deixa a entender provocadoramente que o pajem efeminado, Kaled, tem uma ligação homossexual com o chefe Lara. A verdade surge quando Lara é morto e o rapaz desmaia. Circunstâncias que tentam revivê-lo afrouxam os trajes de Kaled e descobrem que ele é a mulher Gulnare, apaixonada pelo corsário Lara. A ondulante poesia de Byron faz a metamorfose se dar diante de nossos olhos. Primeiro estamos admirando as "luzidias gavinhas" dos "negros cabelos" de um menino bonito. De repente, ele desmaia em sensual passividade. Então nos juntamos aos *voyeurs* que se maravilham com a exposição pública dos seios de uma mulher caída inconsciente. Sucessivamente, induziram-se ou extorquiram-se reações homossexuais e heterossexuais do leitor. A mudança de sexo num piscar de olhos lembra a mudança de perspectiva sexual de Spenser, mas Byron retém o nome masculino da mulher para prolongar sua ambigüidade sexual. Certamente, Gautier imita essa cena em *Mademoiselle de Maupin*, quando um pajem é derrubado inconsciente de seu cavalo e a camisa abre-se e revela o "colo muito branco" de uma jovem. Acho que tudo isso termina em *A mocidade é assim mesmo* (*National velvet*, 1944, do romance de Enid Bagnold), em que um jóquei caído, feito pela jovem Elizabeth Taylor, é levado inconsciente da pista de corrida. O *motif* é agora devidamente sanitizado: um médico, e não excitados passantes, descobre o suculento colo.

Os jogos sexuais de "Lara" são um eco dos do próprio Byron. Após deixar Cambridge, ele teve um caso com uma jovem a quem vestia de rapaz e dizia ser seu irmão. G. Wilson Knight sugere que lady Caroline Lamb fantasiou-se de pajem para reacender a paixão agonizante do poeta.² Byron provavelmente

toma como modelo para o serviço de Kaled ao senhor Lara o da travestida Viola ao duque Orsino em *Décima segunda noite*. As reações de Byron são tão bissexuais quanto as de Shakespeare. Ele é igualmente, e até mesmo simultaneamente, excitado por um rapaz efeminado e uma ousada mulher vestida de homem. Os últimos poemas de Byron referem-se a um belo jovem grego por quem ele teve uma paixão infeliz. Seus primeiros poemas para “Thyrza” foram inspirados por um coroinha de Cambridge, provavelmente John Edleston. O garoto tem um nome feminino em parte porque, de outro modo, os poemas não poderiam ter sido publicados. Mas isso é também um exemplo de meu princípio de metátese sexual, a mudança de gênero produzindo um erotismo especial. Sentimos isso no prazer lascivo do espetáculo de desmascaramento sexual ao ar livre em “Lara” — o topos do abrir a blusa, recriando a atmosfera dos travessos romances italianos purificados por Shakespeare.

Em *Sardanapalus* (1821), Byron compete diretamente com Shakespeare. O poema refunde *Antônio e Cleópatra* — com o herói sendo Antônio e Cleópatra. Numa nota introdutória, Byron afirma que pegou a história em Diodoro Sículo. O Sardanapalo grego tinha pouca semelhança com o rei e general assírio Assurbanipal. O *tableau* roxo de Delacroix mostra o Sardanapalo de Byron em meio à decadente conflagração do império. Byron inicia seu poema como Shakespeare inicia sua peça: um circunstante hostil censura a degeneração sexual do protagonista, que entra para que o inspecionemos. Em Shakespeare, o comentário cínico é contraditado pelo amor de Antônio e Cleópatra. O Sardanapalo de Byron, porém, é exatamente tão pouco másculo quanto se previa. Ele avança no palco coroado de flores e “vestido de modo efeminado”, seguido por um séquito de mulheres e jovens escravos. Sardanapalo é o Dioniso de Eurípides com suas Mênades — mas agora Dioniso é rei. Estamos no Egito de Shakespeare, um reino líquido de mulher, música e perfume. A masculinidade dissolve-se. Entre os companheiros do rei estão eunucos, “seres inferiores a mulheres”. O cunhado de Sardanapalo chama-o de “o neto de Semíramis, a rainha-homem”. Quem é a rainha, Semíramis ou Sardanapalo? Chamando seu herói de “rei-mulher”, “ela Sardanapalo”, Byron desenvolve todo um personagem a partir do jogo de travesti de Antônio. Sardanapalo nega ser soldado, e denuncia a palavra e todos que se identificam com ela. Byron tenta argumentar que a virilidade de Sardanapalo é mais abrangente que a comum. Mas a moralidade não é o ponto forte do romantismo. Ele logo passa para o capricho sexual, sua melhor forma. A feminilizada masculinidade de Sardanapalo está longe de ser eficaz. Seu reino é destruído, e ele junto.

Sardanapalus é uma experiência com personas: até onde se pode passar um protagonista homem para o extremo feminino sem perda total de masculinidade? O desvigoramento em *Sardanapalus* é mais extremo que qualquer coisa em *Antônio e Cleópatra*, que estoura de energia renascentista. Em seu diário, Byron fala do delicioso e “calmo vazio do langor”, e em outra parte descreve um “estado voluptuoso, / Ao mesmo tempo Elísio e efeminado” (“The island” [A ilha]). Esse estado flutuante sabota *Sardanapalus*. O rei lamenta o peso dos objetos,

como se tivesse os músculos atrofiados. Sardanapalo é a personalidade ocidental submersa em fluxo dionisíaco. Quando a crise militar o obriga a entrar no mundo social, a realidade parece obstinadamente densa.

O momento mais masculino de Sardanapalo é quando ele se arma para o combate, prefigurado em Shakespeare quando Cleópatra serve de porta-armas de Antônio. Sardanapalo pede a couraça, o talabarte, o elmo, a lança — e o espelho. Joga fora o elmo porque não lhe cai bem. O rei da Assíria, que devia estar se preparando mentalmente para a batalha, mais parece uma senhora experimentando chapéus. O herói de Shakespeare é assistido por sua amante. Em Byron, o amante torna-se um espelho. Sardanapalo é o herói romântico completo, apaixonado por sua imagem no espelho. É sua própria platéia e crítico, um olho projetado. Byron anula a virilidade de Sardanapalo com feminino narcisismo. Vimos esse esquema em *The monk*, de Lewis, no qual cada movimento sexual vira imediatamente para o lado contrário. Sardanapalo arrisca a vida combatendo de cabeça descoberta, aparentemente porque quer exibir os “cabelos ao vento”. Esses cabelos pertencem ao poeta do “Kubla Khan” de Coleridge, cuja ambigüidade sexual Byron adivinha. Byron liga todo o verso de Coleridge à escrava amazona do rei, Myrrha (a pecadora incestuosa de Dante), que marcha para o combate com “cabelos ao vento e olhos faiscantes”. Os poetas, ao contrário dos críticos, sentem o sexo e a decadência na arte.

Como um programa de androginia, *Sardanapalus* não convence. Para mim, o poema é mais sinistro do que para Knight, que louva o herói “tipo poeta” por “juntar a razão do homem à profundidade emocional da mulher”.³ Sardanapalo parece demasiado vaidoso e caprichoso para conduzir um país, ou mesmo produzir arte. A arruaceira Cleópatra consegue mais. O efeminamento do herói de Byron é perverso, não ideal. A riqueza de referências shakespearianas em *Sardanapalus* suscita uma questão interessante. Byron sempre falou negativamente de Shakespeare. Lady Blessington concluiu que essa animosidade devia ser fingida, já que ele conhecia tanto Shakespeare de cor. A ansiedade de influência de que fala Bloom sugeriria que Byron devia demasiado a Shakespeare e estava decidido a negá-lo, até para si mesmo.

Em *Don Juan* (1819-24), seu mais longo e maior poema, Byron inventa outro herói sexualmente pouco convencional. O sedutor Don Juan, um espanhol do Renascimento, é uma das mais singulares personas sexuais do Ocidente. Em contraste com o Don Giovanni de Mozart, o Don Juan de Byron é menor, mais tímido, mais “feminino”. É um “menino belíssimo”, “leve e esguio, / Ruborizado e imberbe”, perfeito como “um dos serafins” (VIII.52; IX.53,47). Juan é parte Byron e parte o que Byron gosta nos rapazes. Knight, Frye e Bloom comentam a passividade sexual do herói em relação a mulheres dominantes.⁴ Quando Juan é vendido como escravo em Constantinopla, um eunuco obriga-o a vestir roupas femininas, complementadas por maquilagem e meticulosa depilação. Juan atrai a atenção da sultana. Com esse travestismo, ele pode ser contrabandeado para dentro do harém, para o prazer dela. O mundo sensual e fecha-

do em si mesmo do harém de Byron é como a rosa de Blake, femealidade multiplicada e condensada num pequeno círculo úmido.

A sultana Gulbeyaz é uma das mulheres mais poderosas do romantismo. *Don Juan* continua as manobras do efeminado ao longo do espectro social de *Sardanapalus*. A tênue virilidade de Juan é quase obliterada pelos trajes femininos. Byron empurra-o para junto de uma dominadora amazona. Gulbeyaz é a Cleópatra que falta em *Sardanapalus*. É o andrógino como virago, luxuriantemente feminino no corpo mas duramente masculino em espírito. Gulbeyaz tem a vigorosa dualidade de Cleópatra: seus “grandes olhos” mostram “meio voluptuosidade e meio mando”. É “imperial, ou imperiosa”, com um sorriso soberbo de “vontade própria”. Os olhos “sempre expediam fogo”, misturando “paixão e poder” (v.108, 110-11, 134, 116). Gulbeyaz usa um punhal masculino na cintura. A sultana de Byron acabará como uma fumegante marquesa espanhola em *A moça dos olhos dourados* de Balzac, em que esse punhal é sacado e pavorosamente usado.

A entrada de Gulbeyaz no poema arrasa a masculinidade residual de Don Juan. Apresentado como uma moça ao sultão e ao harém, ele enrubesce e treme. Byron prefere não defender a virilidade de seu herói e ausenta-se maliciosamente para adotar o ponto de vista sexualmente externo. O coitado do Juan é agora simplesmente “ela” e “a”. Mesmo Spenser, após informar ao leitor, refere-se a seus travestis pelo pronome correto. No próximo *canto*, Byron deixa voltar o intermitente “ele”. Mas o pronome é rudemente atropelado pela persistente atenção do harém ao recém-chegado: “As formas, os cabelos, o ar, tudo dela” (VI.35). Mexerico, admiração, inveja: o alter ego feminino de Juan é fixado por uma platéia cativa, e por ela projetado. Interrogado sobre seu nome, Juan responde: “Juanna”. E de Juanna é chamado pelo resto do episódio turco, até mesmo por Byron. Essa transformação do nome é um sinal de que Juan desenvolve uma cumplicidade sexual, como a Christabel de Coleridge erguendo a vampira para atravessar a soleira. Ao desculpar-se por chamar seu herói de Juanna, Byron acentua o equívoco: “Digo *ela* porque/ O gênero ainda era epiceno” (58). Mesmo em seus momentos mais perversos, Spenser jamais é tão pudico. Byron flerta com o leitor, coisa nova na literatura.

Logicamente, um rapaz contrabandeado para dentro de um harém, como uma raposa num galinheiro, logo deveria aproveitar-se desse acesso aos, como diz Byron, “mil colos ali/ Pulsando por amor” (26). Mas esse é um poema romântico, e não renascentista, e num poema romântico, como já deve estar claro, a virilidade não tem qualquer privilégio. Juan torna-se objeto de desejo não por ser homem, mas por ser julgado mulher. As mulheres do harém brigam para decidir quem irá dormir com Juanna, e não pensam só em dormir: “Os olhos de Lolah brilharam com a proposta” (82). Gulbeyaz é incluída na farra. O sultão é “sempre tão polido” que anuncia suas visitas conjugais antecipadamente, “sobretudo à noite”. Como o harém se caracteriza pela “ausência de qualquer homem”, supõe-se que o sultão não ficaria surpreso por encontrar Gulbeyaz na cama com suas próprias mulheres (v.146; VI.32). As insinuações lés-

bicas de *Don Juan* frustram a expectativa sexual convencional. Como derrotar a virilidade de um homem em alegre liberdade num harém? O poema romântico, com virtuosismo transexual, responde jovialmente: ora, transformando-o num travesti e tornando-o objeto de luxúria lésbica!

O resto de *Don Juan* é uma série de aventuras sexuais pela Ásia e a Europa. O poema inacabado termina em travestismo feminino, uma cena provavelmente inspirada por *The monk*: o quarto de Juan é invadido por um frade espectral, encapuzado, que as palavras finais revelam ser uma “voluptuosa” mulher. O que há de melhor em *Don Juan* ocorre no Oriente Próximo, que a expedição de Napoleão ao Egito em 1798 tornará assunto de interesse europeu. Knight diz que “Byron está saturado de simpatias orientais”.⁵ O Oriente dele, como o de Shakespeare, é um reino emocionalmente expansivo, que liquefaz as personas sexuais européias. Os sexos proliferam: Byron chama os eunucos e *castrati* de “o terceiro sexo”. Não podemos compreender os mistérios do amor, diz, enquanto não imitarmos o “sábio Tirésias” e experimentarmos “os vários sexos”. O fervilhar de eunucos de *Don Juan* — o séquito de eunucos do sultão tem “um quarto de milha de comprimento” — são versões extremas de seu herói andrógino. O travestido Juan submisso a Gulbeyaz é como um sacerdote castrado de Cibebe. O Oriente byroniano é matriarcal. O serralho de *Don Juan*, um “labirinto de mulheres”, é um sonolento caramanchão spenseriano, o útero-túmulo da vontade masculina. Como em *Antônio e Cleópatra*, o Oriente também representa a imaginação liberada. É o inconsciente arcaico, um mundo onírico de sexo e identidade instáveis, onde os objetos não podem reter sua forma apolínea.

É difícil analisar o estilo livre e descontraído de *Don Juan*. O estilo reflete o poeta. Spengler diz que a história ocidental exige “tônicas contrapontisticamente fortes — guerras ou grandes personalidades — nos momentos decisivos”.⁶ Ainda não se avaliou inteiramente a enorme influência da personalidade de Byron sobre o século XIX. Seus primeiros poemas de meditativo desafio, como *Caim* e *Manfred*, enquadram-se na imagem popular do byronismo, mas é *Don Juan* que capta de fato o espírito essencial do poeta. *Don Juan* é emocionalmente variado e abrangente. Bloom diz: “A última palavra numa discussão de *Don Juan* não deve ser ‘ironia’, mas ‘mobilidade’, um dos termos favoritos de Byron”.⁷ O poeta definia mobilidade como “uma susceptibilidade excessiva de impressões imediatas”. O homem móvel é receptivo e meio feminino. Eu mesma uso “mobilidade” para descrever a volatilidade psíquica dos rapazes e mulheres de Shakespeare, que as peças dele põem na mesma classe dos amantes, lunáticos e poetas. Os muitos estados de espírito do narrador onisciente de *Don Juan* fazem dele um Mercúrio de múltiplas personas. O poema explora as tonalidades emocionais com que conta uma voz poética falando por si mesma e não através de personagens projetados. É análogo ao desenvolvimento da lírica potencial do piano por Chopin. Em *Don Juan*, Byron toma a si mesmo como tema quase tão diretamente quanto Wordsworth em *The prelude*.

A dedicatória de Byron em *Don Juan* ataca Wordsworth, Coleridge e Southey por “uma estreiteza [...] que me faz desejar que vocês trocassem seus lagos

por oceano". O lago é fechado e restrito pelo convencional e conhecido. Nenhum ponto de vista pode fazer justiça ao oceano, vasto e metamórfico. A energia de Byron transborda o decoro wordsworthiano. Impacientemente, ele ignora as ambigüidades sexuais em Wordsworth e o daimônico Coleridge. Acusa-os de provincianismo, de represar as águas da emoção em poços espirituais estagnados. Os ingleses são tradicionalmente um povo marinheiro. Sua situação numa ilha em meio a um turbulento oceano do norte contribuiu para a transbordante vitalidade poética do Renascimento inglês. No início do século XIX, há muito desaparecera a fluidez psíquica da Inglaterra de Shakespeare. Como Shelley, Byron, o mais móvel dos poetas, fugiu dos ressentimentos de uma sociedade fechada. Os ingleses tinham se tornado emocional e sexualmente interiores. Frazer relaciona a estabilidade e o conservadorismo do Egito antigo à sua geografia desértica. A "monótona rotina" da agricultura dá ao camponês "um hábito de mente fleumático assentado, muito diferente da mobilidade, da prontidão e da flexibilidade de caráter que os acasos e incertezas do comércio e do mar criam no mercador e no marinheiro", com seu "espírito mercurial".⁸ Em *Don Juan*, Byron leva a imaginação de volta para o mar. Enquanto Juan é jogado de um lado para outro pela aventura, a voz mutante do narrador recria a incessante mudança de maré do sexo e da emoção.

Como *Childe Harold's pilgrimage* [Peregrinação de Childe Harold], que tornou Byron famoso, *Don Juan* é estruturado pelo tema arquétipo da viagem. Mas a viagem de *Don Juan* tem *velocidade*. Alvin Kernan fala de uma "precipitação para a frente" no poema, "um vital e vigoroso movimento adiante".⁹ Da locomotiva ao avião a jato, a velocidade transformou a vida moderna. O Renascimento ficou tonto com sua súbita expansão de espaço, quando o mundo conhecido duplicou e triplicou. A velocidade é a dominação ocidental do espaço, uma trilha linear da vontade agressiva. A velocidade moderna altera a percepção. Ainda em 1910, a heroína de E. M. Forster em *Howards end* resiste à nova velocidade do carro a motor, que a faz perder "todo sentido de espaço". O senhor Wilcox diz: "Eis uma bela igreja — oh, você não foi rápida o bastante". O olho pré-moderno de Margaret move-se vagarosamente: "Ela olhou a paisagem, que subia e descia como mingau. Por fim, a paisagem congelando. Tinham chegado".¹⁰ A velocidade derrete o mundo-objeto sem refazê-lo. O revolucionário Byron sente uma iminente mudança na natureza do espaço, que ele não viveu para ver. *Don Juan* assinala a primeira aparição na arte da velocidade moderna.

Os críticos falam às vezes da "rapidez" da poesia de Shelley. Mas o movimento dele é para cima. Shelley busca a exaltação rapsódica (*exaltare* significa "elevar"). Byron jamais é exaltado. Seu movimento é secular e veicular. Seu espaço foi criado pela Era dos Descobrimentos renascentista, e medida pelo Iluminismo. Falando de Milton, Don Cameron Allen diz que o judeu-cristianismo exorta o homem a "abandonar o movimento horizontal da história humana pelo vertical da vida espiritual".¹¹ Shelley é espiritualmente vertical, Byron horizontalmente terreno. Shelley está sempre subvertendo os horizontais: o navio

da Bruxa de Atlas desafia a gravidade e navega rio acima, ou então é o desfile de "The triumph of time" [O triunfo do tempo], que mostra a vida como uma plúmbea fila de escravos. Os objetos de Shelley, como veremos, são imponderáveis e porosos, penetrados pela visão. Os objetos concretos de Byron estão firmemente fixados no espaço e no tempo. A imaginação de Shelley move-se, mas o que move Byron é o corpo. Byron é um atleta grego, desafiando e superando. Os objetos são seus contrários e obstáculos.

As velocidades de Shelley e Byron são energizadas por diferentes princípios de transcendência sexual. A velocidade de Don Juan é um deslizar, como a Galatéia de Rafael voando em sua carruagem sobre o mar. Mas Galatéia é puxada por tartarugas. A velocidade de Byron é *automotivante*. Toda velocidade automotivante é hermafrodita — nos anjos, na Camila de Virgílio ou no Mercúrio de Giambologna. A Camila de Pope "desliza na superfície do Mar" (*An essay on criticism* [Um ensaio de crítica], 373). Byron na verdade compara o dançante Don Juan à Amazona de Virgílio: "Como a rápida Camila, ele mal tocava o chão" (xiv.39). O personagem Don Juan e o poema *Don Juan* deslizam sobre o mundo. O deslizar está tanto no estilo quanto no conteúdo. A poesia de Byron não é "acabada", ou seja, finamente trabalhada e polida. Sir Walter Scott via em Byron "a descuidada e negligente despreocupação de um homem de qualidade". Chamando-o de "desleixado, desmazelado", Matthew Arnold criticou Byron por sua "negligência" e "falta de arte, em sua carpintaria como poeta".¹² Mas essa liberdade apressada dá a Byron sua implacável propulsão à frente. Como os versos não são rigidamente formados, cada um pende para o seguinte com pressa esbaforida. Os versos transbordantes de Shakespeare têm mais peso, a dicção é mais áspera. Eu disse que a visão em Coleridge e Poe muitas vezes predomina sobre a linguagem, deixando-a rude ou fraca: as palavras saem quentes e frias, belas manchas junto a pobres garranchos. Mas a poesia de Byron tem igualdade de textura, uma fluência líquida. Byron admirava muito os poetas neoclássicos ingleses, mas embora sua sátira aristocrática seja neoclássica, o estilo não é. Não há cesura de pausa no meio do verso, nem a grandiloquência pesada de Pope. Byron cultivava uma sensação de linearidade. Seu verso é como um rio claro, rápido. Os objetos têm uma simpática exatidão. Os climas e objetos rolam como seixos lisos no rio de sua poesia. Amor e ódio, homem e mulher, salada de lagosta e champanha: esse é o mundo-objeto de Byron a rolar em fluxo jovial. Tudo se junta em sua poesia para fazer-nos sentir que deslizamos numa superfície.

A poesia começou como música, e a música como dança. Os movimentos de Shelley são como os de um balé clássico, dançado num espaço abstrato. O balé, ideologicamente, desafia a gravidade. Os grandes bailarinos homens são aplaudidos pela capacidade de pairar no pico de seus saltos, como se rompessem momentaneamente a ligação com a terra. As bailarinas mulheres mutilam os pés para que fiquem inumanamente em ponta, mantendo o contato com a terra no mínimo absoluto. Os braços estendidos do corpo, um gesto que se originou na corte barroca, sugerem asas, desprezo pela superfície da terra. O balé

é o corpo em ascensão. É cerimonial e hierático. A origem de sua autoridade e fascínio é o desdém pelo mundo material vulgar. O balé é apolíneo. Martha Graham inventou, ou melhor, reinventou, a dança ctônica. A dança moderna é primitivista e pélvica. Bate os pés nus na mãe terra e contrai-se com os espasmos dela. A dança da poesia de Byron não é nem apolínea nem ctônica. Ele não está afinado nem com o céu nem com as entranhas da terra. Desliza sobre a superfície da terra, a meio caminho entre os dois domínios. Só se encontra o estilo byroniano de *Don Juan* num dançarino: Fred Astaire. A flexível dança de Astaire é um prateado deslizar por superfícies duras e polidas. Não há nele aspiração a balé. Ele é o aqui e agora, um sofisticado movendo-se pelo espaço cosmopolita. Mesmo quando saltando em poltronas ou subindo em paredes, Astaire explora as dimensões de nossa vida comum. Rudolf Nureyev é um Lúci-fer soberbo expulso do céu, que ele tenta alcançar em saltos furiosos. Nureyev é o jovem Byron, tenso e desafiador. Astaire (e seu admirador Mikhail Baryshnikov) é o Byron do fim. Astaire é um suave caniço curvando-se ao vento. Tem a “despreocupação” de Byron, as maneiras bem-educadas e a gentil ironia sorridente. É tão elegantemente alongado quanto o Mercúrio de Giambologna. Com sua cabeça lisa e seu corpo esguio, não tem idade, é andrógino. É um gracioso anfitrião ou guia, como o Rafael de Milton, “o Espírito sociável” ou “afável Arcanjo”. A fluida graça de Astaire é a mobilidade de Byron, deslizando na superfície do mundo.

Byron conhecia sua velocidade e seu espaço. A dedicatória de *Don Juan* proclama a poetas rivais que, “errando com Musas pedestres”, não disputará com eles “no corcel alado”. Não é Nureyev dando saltos de Pégaso para o céu, mas Astaire fazendo espirais pela pista de dança da terra com simples musas carnavais (Ginger Rogers, Rita Hayworth). Um eterno “errante” ou deslizador de superfícies: como todas as obras picarescas, os poemas de viagem de Byron não têm um fim necessário e podem prosseguir indefinidamente. Chamo a leveza e velocidade de *Don Juan* de aragem. Uma ligação com Camila: Jackson Knight diz que a idéia de uma figura correndo sobre talos de grão talvez tenha se originado na crença volsca na “presença de um espírito do milho”.¹³ Assim, o movimento de onda dos prados são os passos invisíveis do vento. A aragem de *Don Juan* é o frescor de uma brisa de primavera, um novo espírito entrando e arejando a história. A brisa que emana de Byron — literalmente, sua emanação — é o espírito da juventude, que iria ter um enorme impacto sobre a cultura européia e americana. Rousseau inventou o moderno culto da infância. Goethe popularizou o adolescente melancólico. Mas Byron criou o fascinante jovem *sexy* de energia impetuosa e desafiadora, o *novo*, incorporado numa persona sexual carismática. Daí Byron sentir a aurora da era da velocidade. Juventude é rapidez em forma emocionalmente *transitória*. A palavra transitoriedade, do latim *transeo*, contém tanto a idéia de viagem quanto de vida breve. Byron, retratado por Goethe como o Euphorion andrógino e autofrustrado, morreu em 1824. O primeiro trem de passageiros apareceu em 1825. O espírito de Byron parece ter transmigrado para a máquina da velocidade.

As pesquisas mostram que duas palavras da publicidade fixam nossa atenção: “livre” e “novo”. Ainda vivemos na era do romantismo. Quando se adora a novidade, nada pode durar. A cultura byroniana da juventude floresce no rock, a ubíqua arte americana. O estilo emocional e poético de *Don Juan* é reproduzido numa clássica experiência americana: dirigir a toda velocidade numa rodovia, o rádio em alto volume. Dirigir é o sublime americano, para o qual não há paralelo perfeito na Europa. Quinze quilômetros fora de qualquer cidade americana, escancara-se a fronteira. As longas e retas super-rodovias americanas cruzam e recruzam o espaço imenso. A velocidade automotivante de Mercúrio e Camila: o automóvel moderno, abundantemente apainelado de vidro, é tão veloz, liso e discreto que parece uma extensão do corpo. Atravessar ou deslizar pela paisagem americana num veículo desses é sentir a velocidade e o espaço arejado de *Don Juan*. O rock pulsando no rádio é a batida cardíaca do carro. As estações de rádio européias são poucas, e a maioria controlada pelo Estado. Mas as faixas de rádio americanas fervilham de música e vozes, como os muitos climas do poema de Byron. Dirigindo-se pelo norte do estado de Nova York, horizontalmente cortado pela Thruway, seis horas de estrada reta, ouve-se música de Illinois, Kentucky, Carolina do Norte, tão distantes quanto a Itália da Inglaterra. Correndo o dial do rádio na estrada aberta, o motorista americano voa por uma contínua superfície de música, com a sublime sensação de explorar e abranger um espaço imenso.

O rock é, em geral, um modo sombriamente daimônico. Os Rolling Stones, o maior conjunto de rock, são herdeiros do violento Coleridge. Mas o rock tem também um estilo diurno apolíneo, uma combinação de sol e velocidade: os Beach Boys. *Don Juan* e os Beach Boys combinam juventude, androginia, arejamento e velocidade. Lillian Roxon chama o primeiro disco dos Beach Boys de “uma celebração do arejamento e da velocidade, velocidade sobre a água ou a estrada”.¹⁴ O romance do movimento sobrevive nas harmonias elevadas e no som de espadanar dos Beach Boys, como o chofe-chofe-chofe de uma locomotiva ou navio a vapor. Os Beach Boys fizeram do surfista da Califórnia um novo arquétipo americano, como o caubói. O surfe, claro, é o *deslizamento* em sua forma mais pura.

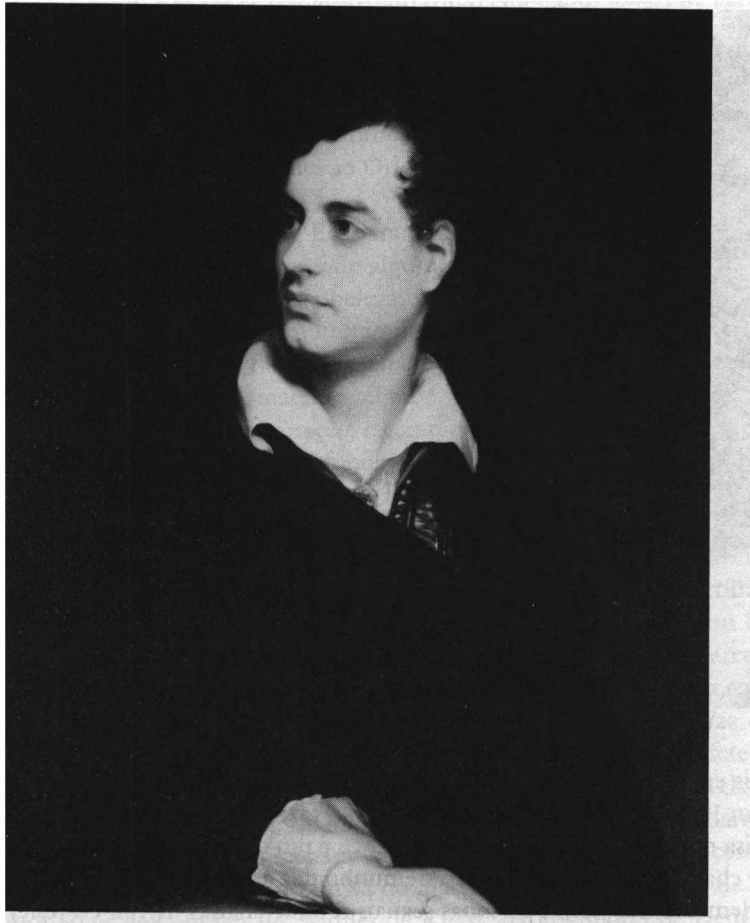
Os Beach Boys usam uma voz principal em falsete contra um coral juvenil; o som deles é efeminado, mas entusiasticamente heterossexual, como no imortal “California Girls”. Encontramos essa mesma combinação curiosa em Byron. O poeta pode ter sido em parte ou mesmo basicamente homossexual, mas sua poesia tende a assumir um distinto erotismo de heterossexualismo efeminado. A seráfica voz de menino dos Beach Boys dá uma inesperada beleza e religiosidade a seus banais temas ginásianos. O tom é byroniano: simpatia e sátira, sem cinismo. Em sua exuberância, hedonismo e polida irrelevância, os Beach Boys epitomizam a cultura auto-sustentada e aborrecidamente autocongratatória da juventude moderna que Byron iniciou. O adolescente americano num carro envenenado explode os limites do espaço adulto.

Por que a poesia de Byron se volta para o deslizamento? Bernard Blackstone observa: "Sabemos o quanto Byron fazia objeção a ver sua esposa comer, e embora isso possa ter alguma coisa a ver com seu próprio horror à obesidade e às lembranças da gula de sua mãe, havia provavelmente momentos em que ele se via como um homúnculo entre o mastigar constante das maxilas de Annabella".¹⁵ Byron tinha problema de peso, e lutava para continuar magro, até mesmo passando fome. Gordura é femealidade, a abundância da natureza, simbolizada na volumosa Vênus de Willendorf. Afirmar que a femealidade é primitiva e arcaica, enquanto a feminilidade é social e estética. Byron corteja a feminilidade, mas foge da femealidade. Seu pavor da gordura é o pavor do empanturramento da mãe e da esposa. A mulher o irrita. Escumar* é retirar a gordura do leite e da sopa. O deslizar de *Don Juan* é um mecanismo de defesa, um meio-termo entre o ctonismo primitivo da terra e o apolinismo repressivo do céu. Byron segue em frente, recuperando espaço da mãe natureza. Seu Sardanapalo elimina e suplanta Cleópatra porque Byron teme a *femme fatale* e a *stasis* feminina. Mesmo a feroz Gulbeyaz está presa num mundo masculino, prisioneira do sultão.

Byron adorava a água, e era tão bom nadador que se perguntava se não tinha sido um tritão numa vida anterior. Escolheu uma sereia para o brasão de sua carruagem. Será a sereia o andrógino Byron — ou a mulher arquetípica fechada à penetração? A natação era o movimento mais livre do manco Byron. Um de seus feitos foi atravessar o Helesponto a nado: cultuava a liquidez, mas procurava dominá-la, atleticamente. Tanto quanto Wordsworth, queria a natureza sem perigo ctonico. A clareza do estilo de Byron no final é uma negação da turvação da mulher e da água. Os fluidos femininos são opacos, resistentes; a gordura, parte mais aquosa de nosso corpo, é a garra da mãe natureza sobre a vontade humana. Como Blake, Byron recusa-se a ceder a Jeová ou Cibele. "Corre, corre, corre", diz uma dezena de clássicos do rock. Para crescer, a planta tem de deitar raízes. Por isso, permaneça jovem e morra. O incansável movimento animal de Byron derrota sua carne vegetal feminina. *Don Juan* não pára porque Byron não pode parar.

Um contemporâneo falou da "influência mágica" de Byron sobre as pessoas. Mary Shelley disse dele: "Havia alguma coisa de encantador em suas maneiras, sua voz, seu sorriso — um fascínio".¹⁶ Byron tinha puro carisma, uma força da personalidade divorciada do conceitual ou moral. Carisma é eletromagnetismo, uma cintilante fusão de masculino e feminino. Lady Blessington disse que "a voz e o tom" de Byron "são singularmente agradáveis, mas efeminados". Seu amigo Moore via "um tipo de caráter feminino" em "seus caprichos, crises de choro, afetos e antipatias súbitos".¹⁷ Byron pertence à categoria de andrógino que inventei para o *Giuliano de' Medici*: o Epiceno, ou o homem belo, um atleta de pele de alabastro. Jane Porter julgou a pele de Byron

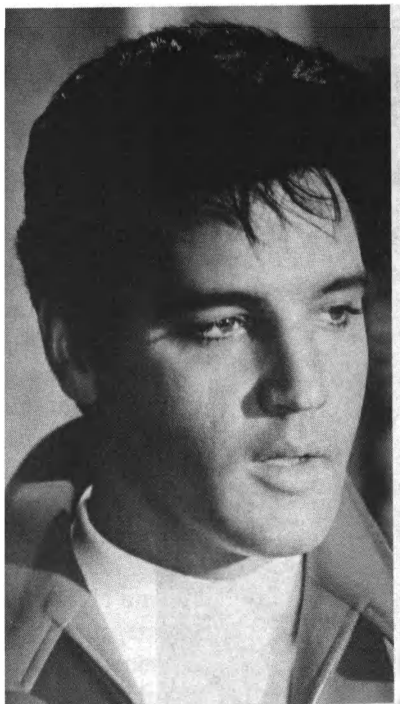
(*) Outro sentido da palavra *skimming*, que vem sendo usado pela autora no sentido de "deslizar". (N. T.)



34. *Thomas Phillips, Lord Byron, 1814.*

“suavemente brilhante”, com uma “palidez de luar”. Lady Blessington chamou seu rosto de “singularmente pálido”, emoldurado por cabelos encaracolados, de um “castanho muito escuro”: “Ele usa muito óleo nos cabelos, o que os faz parecer ainda mais escuros”.¹⁸ Pele branca, cabelos escuros oleosos: Elvis Presley. Em homenagem ao cantor Roy Orbison, Elvis tingiu de preto o cabelo castanho-alourado, e continuou a fazer isso até o fim, apesar das exortações dos amigos para deixar que a cor natural retornasse. Elvis, um criador de mitos, compreendeu a essência de sua beleza arquetípica.

Byron e Elvis Presley se parecem, sobretudo no perfil de forte nariz grego (figs. 34 e 35). Em *Glenavorn*, um *roman à clef* sobre seu caso com Byron, Caroline Lamb diz da primeira vez que sua heroína o vê: “A orgulhosa curva do lábio superior expressava soberba e um amargo desprezo”.¹⁹ O sorriso de escár-



nio de Elvis era tão emblemático que ele brincava a respeito. Num especial de televisão em 1968, ele torceu a boca e murmurou, fazendo a platéia rir: “Tenho alguma coisa no lábio”. O lábio curvo romântico é um desdém aristocrático. Elvis ainda é chamado de “o Rei”, um testemunho das necessidades de ritual da população democrática. Como personas sexuais revolucionárias, Byron e Presley tiveram estilos iniciais e finais: meditativa ameaça e urbana magnanimidade. Suas maneiras do dia-a-dia eram viris e delicadas. Elvis tinha um cativante encanto de voz baixa. O herói byroniano, diz Peter Thorslev, é “invariavelmente cortês com as mulheres”.²⁰ Byron e Elvis foram modeladores do mundo, veículos de força titânica, mas eram profundamente emocionais e sentimentais num sentido feminino.

Ambos tiveram períodos orientalizantes no final. Byron, atraído para temas orientais, partiu para combater os turcos na guerra de independência grega e morreu de uma doença misteriosa em Missolonghi. Um retrato mostra-o de turbante de seda e manto bordado albanês. O estilo de roupa da última década de Elvis era quase mitraico: macacões de seda encrustados de jóias, imensos cintos encrustados, anéis, correntes, faixas, lenços. Isso se assemelha à última fase de Napoleão, como no retrato feito por Ingres do imperador entronizado em bizantino esplendor, sobrecarregado de veludo, arminho e jóias. Napoleão, Byron e Elvis começaram na simplicidade como ardentes afirmações de vontade mas-

culina juvenil, e todos os três acabaram como enfeitados *objets de culte*. A lenda britânica imagina uma “ocidentalização” da cultura: de Tróia a Roma e a Londres. Mas há também uma orientalização da cultura. Estamos longe de nossas raízes históricas na Mesopotâmia e na Ásia Menor; mas, repetidamente, a emoção coletiva que cresce em torno de uma personalidade carismática européia devolve-a instintivamente ao Oriente. Elizabeth I também terminou como reluzente ícone bizantino.

Outro paralelo: Byron e Elvis eram famosos pelo vigor atlético, mas ambos sofriam de males crônicos que de algum modo jamais prejudicaram suas reluzentes compleições de robusta beleza. Os dois combateram a corpulência, Elvis perdendo no fim. Os dois morreram prematuramente, Byron com 36 anos, Elvis com 42. A autópsia de Byron revelou um coração dilatado, fígado e vesícula biliar deteriorados, inflamação cerebral e obliteração das suturas do crânio.²¹ Elvis sofria de dilatação do coração, e cólon e fígado deteriorados. Nos dois casos, uma tremenda energia física se fundia curiosamente com problemas internos, uma revolta do organismo. As drogas de Elvis eram sintoma, não causa. Psicogeneticamente, Byron e ele praticavam a arte secreta da autodeterioração.

Ao discutir o *Giuliano* de Michelangelo, observei o pescoço de cisne da estátua, contrastando estranhamente com os maciços joelhos e panturrilhas. A condessa Albrizzi disse de Byron: “O pescoço, que ele tinha o hábito de manter descoberto tanto quanto o permitiam os costumes da sociedade, parecia ter sido feito num molde, e era muito branco”. (Shelley também aparecia com “a garganta branca à mostra”.) A maioria dos retratos de Byron enfatiza o pescoço. Voltando narcisisticamente o pescoço feminino, o homem belo oferece o perfil à nossa admiração. O significado feminino do pescoço exposto fica claro em *Madame Bovary* de Flaubert, quando Emma flerta com seu futuro marido bebendo de vez um licor e, cabeça para trás, lambe o fundo do cálice. Encontro idêntica linguagem corporal provocativa no Marte de Lucrécio, na Têtis de Ingres, no Endimión de Girodet, no Aquiles de Kleist, na Rosamond de George Eliot, e em Tilly Losch, a vaidosa dançarina chinesa de *The good earth* [A boa terra], de Pearl Buck (1937). Uma das marcas registradas do último período orientalizante de Elvis era seu colarinho erguido, arquitetonicamente rígido, alongando o pescoço e revelando a garganta até o peito num decotado V. Em seus espetáculos em Las Vegas, Elvis envolvia ritualisticamente o pescoço em echarpes e jogava-as para a platéia — autodistribuição como lembrança formulaica do pescoço. Façam isso em minha memória.

Onde está o carisma? Onde deve ficar? Byron era cheio de idéias políticas, que o levaram a sacrificar a vida pela causa da liberdade. Mas era um Alcibíades com um fascínio intenso demais para sua sociedade. A Inglaterra não podia tolerar a presença de Byron, e expulsou-o convulsivamente. O narcisismo total é fascinante, e portanto desmoralizante. O narcisismo de Byron liberou o fenômeno arcaico e associal do incesto. E se lorde Byron houvesse entrado para a política inglesa? Temos o precedente de outro homem belo, George de Villiers,

primeiro duque de Buckingham, favorito de James I e Charles I. Vagando pelo Palazzo Pitti há vinte anos, fiquei eletrizada por um retrato mal iluminado e não identificado de uma estonteante beleza andrógina. Era um retrato de Buckingham pintado por Rubens. Interpretando Buckingham no filme *Os três mosqueteiros* (*The three musketeers*) de Richard Lester (1974), Simon Gray está maravilhosamente maquilado para assemelhar-se à pintura de Rubens. David Harris diz:

Buckingham era um jovem sedutor, com alguma coisa dos atrativos de ambos os sexos. Era julgado um dos homens mais belos de todo o mundo. Alto, bonito, e de belas proporções, tinha grande vigor e habilidade física nos esportes do corpo [...] O antiquário e diarista D'Ewes registrou: "Eu via nele tudo de grande delicadeza e belas feições, sim, as mãos e o rosto pareciam-me especialmente femininos e curiosos".²²

Como homem belo, Buckingham combinava atletismo com encanto feminino. Mais uma vez, encontramos o contraste de cabelo escuro e pele clara. As consequências políticas da extraordinária beleza de Buckingham foram sérias e duradouras. Perez Zagorin afirma:

Ele ascendeu ao meridiano do poder, para ali brilhar em ardente esplendor até que a faca de um assassino lhe extinguiu a luz [...] Uma dourada chuva de riqueza e cargos caiu sobre ele [...] O domínio de Buckingham formou uma época de crítica importância na pré-história da revolução. Deformou a mecânica do governo do rei e do sistema de apadrinhamento. Semeou descontentamento na corte e foi uma das causas básicas de conflito no cenário político. Atraiu ódio e desprezo para o regime real. À ascendência do favorito deve-se atribuir em não pequeno grau o declínio da autoridade moral da coroa — uma autoridade indispensável ao governo, e que uma vez perdida dificilmente pode ser recuperada.

Com todo o seu domínio sobre os negócios, Buckingham não tinha uma verdadeira política, nem metas a longo prazo. Ao contrário de seus contemporâneos ministros, Richelieu e Olivares, seu principal objetivo no uso do poder era engrandecer-se a si e aos seus dependentes.²³

Alcibíades ajudou a pôr abaixo o império ateniense. Buckingham apressou a revolução regicida inglesa. O excesso de carisma é perigoso, para a própria pessoa e para os outros.

Byron, o exilado romântico, fez um favor à Inglaterra. Energia e beleza juntas são ardentes, divinas, destrutivas. Byron criou o culto da juventude que levaria Elvis Presley a uma fama incômoda. Em nossa afluyente cultura comercial, esse homem belo pôde ignorar a política e construir seu império em outra parte. Uma função ritual da cultura popular contemporânea: paralelizar e purificar o governo. A personalidade carismática moderna tem acesso ao cinema, à televisão e à música, com seu enorme alcance. Os meios de comunicação de massa agem como uma barreira protegendo a política, que de outro modo seria desequilibrada pela entrada de homens de fascínio narcisista. O homem belo byroniano de hoje é um Elvis que domina a imaginação, não um Buckingham que bagunça o Estado.

LUZ E CALOR

Shelley e Keats

Os pais ganham e os filhos gastam. Os empreendedores, no comércio ou na arte, abrem a muque o caminho para a identidade, acumulando fortunas que deixam para os herdeiros. O filho, de posse disso tudo, nada tem contra que lutar, a não ser o pai. Muitos filhos de pais famosos são alcoólatras, viciados em drogas, diletantes. A primeira geração de poetas românticos criou-se a si mesma na marra, partindo do declinante século XVIII. Tinham personalidades conflituadas e contraditórias, grandes até na desordem. A segunda geração, começando com base nas suposições da primeira, era mais arejada, mas não tinha vigor. Byron, Shelley e Keats tornam lírica a realidade. A lírica, um gênero grego, baseia-se no simples paralelismo entre natureza e emoção. Na Antigüidade, a lírica era complementada pelos outros gêneros, que tomados como um todo dão um quadro completo do universo. A lírica não se mantém sozinha como gênero. Dante, Spenser, Shakespeare e Milton subordinaram a lírica a colocações mais amplas. O mesmo fizeram Blake e Wordsworth, e também Coleridge, que se voltou para a filosofia, a fim de escapar de suas agonias líricas. Byron, Shelley e Keats expandiram a lírica a uma extensão extraordinária. Mas essa extensão não os protegeu do tormento implícito na emoção lírica, quando não enquadrada por uma estrutura social estável. Todos os três fugiram para o sul, como para recarregar a lírica em sua fonte. O primeiro romântico a fazer a lírica sobreviver ao inverno do norte foi Emily Dickinson — e isso apenas porque permaneceu firme e usou Spenser e Blake para enfrentar o sadismo da natureza. A segunda geração romântica tentou afastar com argumentos o daimonismo que a primeira tinha descoberto no sexo e na natureza.

A imaginação, para Shelley, é “o princípio da síntese”, unindo “tudo que é inconciliável”.¹ Como Coleridge, ele estende a síntese dos contrários às personas sexuais. É o primeiro romântico a usar positiva e abertamente o hermafrodita. Na elegia *Adonais* (1821), Shelley retrata Keats como o meio feminino Adonis, traiçoeiramente assassinado. Seu prefácio atribui a morte por tuberculose de Keats à “crítica selvagem” de “Endimíon”, versão de Keats do mito do menino bonito e da deusa lua. “Esses infelizes”, do *Quarterly Review*, tive-

ram “o mais violento efeito sobre a susceptível mente dele”. Críticas entusiásticas posteriores “foram ineficazes para curar as feridas que estas irresponsavelmente infligiram”. O ferimento de Adonis pela presa do javali torna-se o ferimento do poeta por críticos hostis. O poeta como menino bonito ritualmente assassinado pela sociedade lembra Thomas Chatterton, citado em *Adonais*. Chatterton, um poeta frustrado que se matou aos dezessete anos em 1770, tornou-se um arquétipo romântico do jovem trágico. Os inescrupulosos críticos de Shelley são como os escarninhos “homens egoístas” de Wordsworth. A sociedade é controlada por homens viris que abusam do poeta feminino. Shelley diz que a “lança envenenada” de “seus insultos e suas difamações” é fatal quando atinge um coração “como o de Keats, composto de material mais penetrável”. A seta é uma presa, o coração uma virilha. O susceptível Keats é penetrável como uma mulher. Shelley lembra o erotismo sadomasoquista de Shakespeare em *Vênus e Adonis*: “Esfregando o focinho em seu flanco, o afetuoso suíno/ Enterrou sem perceber a presa na macia virilha” (115-16). Os críticos, claro, são suínos não afetuosos.

Para Shelley e todos os românticos, com exceção de Blake, o poeta é um sofredor passivo. O maior uso do tema por Shelley é em *Prometeus unbound* [Prometeu desacorrentado], no qual o jovem Prometeu diz: “A dor é o meu elemento” (1.477). O poeta prometéico rouba o fogo divino da imaginação, mas em termos românticos, sua punição é por qualquer tentativa de ação assertiva. O poema abre sobre o espetáculo sadomasoquista de Prometeu preso, penetrado por lanças de gelo e pelo bico de uma ave de rapina. Todos os artistas homens têm o corpo e o coração penetráveis de Keats. *God creating Adam* [Deus criando Adão], *Prometeus unbound* é guerra de sexo masculina. O opressor é viril, e portanto injusto. Shelley revisa o mito clássico de *Paraíso perdido*, expulsando Júpiter do céu. Quando o “supremo Tirano” cai, seu poder se esgota. O poeta vingador castra por sua vez.

“Ozimandias”, de Shelley, mapeia outra queda masculina. O faraó, provavelmente Ramsés II, infla-se ruidosamente, mas é derrotado pelo tempo. Também aqui, tirania e virilidade “escarnecem”. O artista, como ninguém, vê tudo. O “rosto despedaçado” de Ozimandias é a persona masculina ocidental, coberta de rachaduras. A natureza paciente, persistente, derruba o ídolo masculino do sexo e da política. O poder político se constrói sobre areia, mas a arte perdura. Como isso se aplica a Ramsés II: só o lembramos por Abu Simbel, o Livro do Êxodo e o filme *Os dez mandamentos*, no qual ele é brilhantemente interpretado por Yul Brynner. Vingança da natureza: hoje Ramsés II é notícia como uma minúscula múmia infestada por parasitas e despachada por avião para Paris, a fim de ser submetida a um tratamento por gás. No soneto de Shelley, gás é o problema do faraó.

As duas principais figuras de *The witch of Atlas* [A bruxa de Atlas] (1820) são andróginos. A bruxa nasce com toda força numa “câmara de rocha cinzenta”. Como Atena, não tem infância; como Circe, é transmutadora e filha do Sol. A bruxa representa a magia da arte. Seu lugar de nascimento, “as rochas

dentro do útero", são as cavernas ctônicas da mente de Wordsworth. Ela é uma secreção, um pensamento da terra. Shelley ecoa "Kubla Khan", transformando o ostracizado poeta de Coleridge numa *femme fatale* spenseriana. Mas não há sexo spenseriano. A bruxa é "uma abelha assexuada" (o oráculo delfico de Píndaro), "uma bela dama vestida de luz". Uma das estratégias favoritas de Shelley é usar a luz para temperar ou suavizar os mistérios ctônicos. Em sua dinâmica de criação da arte, *The witch of Atlas* nega que a criação deva vir da destruição.

A bruxa clarividente entra na consciência humana, observando os movimentos da vida social e erótica. "Seus próprios pensamentos eram cada qual um ministro": ela tem uma corte interna masculina. Autopovoada, não precisa de companheiro ou amigo. Só demonstra emoção uma vez, quando chora da futilidade de cultivar ninfas marinhas ou espíritos de árvores, já que são mortais, e ela não. Deixando a solidão de sua montanha para fazer um pouco de turismo, a bruxa inventa um companheiro mecânico para mover seu barco-espírito. De "fogo e neve", faz Hermaphroditus, "uma coisa assexuada", com a graça de ambos os sexos. A coisa tem "delicadeza e força", um colo inchado e asas de anjo. Seu fogo e neve pertencem à Falsa Florimell de Spenser, um espírito masculino treinado para personificar mulheres. O Hermafrodita viola a lei natural impelindo o barco rio acima. Como obra de arte, personifica seu próprio texto, um poema dentro do poema.

A bruxa assexuada modela sua criatura com base em si mesma. Vejo o Hermafrodita como um auto-retrato, uma extrapolação de sua dualidade sexual. Sua invenção é uma materialização romântica do duplo, como as de *Tintern Abbey* de Wordsworth e de *Manfred* de Byron. Em Wordsworth, o duplo é mudo mas alerta. Em Byron, o duplo hesita mas finalmente fala. Em Shelley, o duplo é mudo e até autista. Deita-se de "olhos não despertos" no barco, "sonhos agitados" passando pelo seu rosto. Sorri, chora, suspira, murmura para si mesmo. Contestando a opinião de Knight de que o Hermafrodita é "a meta evolucionária ou transcendental da humanidade", Bloom diz corretamente que ele é "apenas um robô".² O Hermafrodita é comatoso, catatônico. Como o Homúnculo de Goethe, é o andrógino como objeto fabricado do século XIX.

Chamo esse tipo de andrógino letárgico e glacial de andróide, uma entidade futurista. O andróide clássico moderno foi o modelo da alta moda da década de 50 à de 70, com seu rosto soberbo tipo máscara. Anthony Burgess conta o encontro de um amigo com "o manequim ideal, só pernas, sem seios": "Foi como ir para a cama com uma bicicleta".³ David Bowie usou o estilo manequim em seu período de travesti, quando o rosto de caveira parecia friamente artificial. Um andróide feminino, desancado por D. H. Lawrence, surgiu nos anos 20. Parker Tyler chama de "sonâmbulas" as estrelas da era do estúdio como Greta Garbo.⁴ Eu classifico de zumbis sem afeto do cinema Gene Tierney em *Amar foi minha ruína* (*Leave her to heaven*, 1945), Joan Greenwood em *A importância de ser honesto* (*The importance of being earnest*, 1952), Kim Novak em *Um corpo que cai* (*Vertigo*, 1958) e Catherine Deneuve em *Repulsa*

ao sexo (*Repulsion*, 1965) e *Bela da tarde* (*Belle de jour*, 1966). Falta de animação emocional é abstração psicológica, uma impersonalidade masculina. Outros andróides sonâmbulos são a Salomé de Wilde, em transe, parecendo um robô, e a Hermione Roddice de D. H. Lawrence, com seus movimentos lentos, “mal consciente”, o rosto “drogado”.

O objeto manufaturado hermafrodita antedata a Revolução Industrial. Virgílio chama o Cavalo de Tróia de um “útero” cheio de soldados, uma “máquina fatal prenhe de armas”. Construído com a “arte divina” da andrógina Atena, o Cavalo de Tróia é hermafrodita devido à sua fecundidade sem alma: a inseminação artificial gera um monstruoso parto mecânico (*Eneida* II.20, 52, 237-38, 15). A daimônica Falsa Florimell de Spenser é um andróide, como é o busto de Nefertite, que partilha seu único olho ruim com David Bowie. Falei do avançado desenvolvimento cerebral e dos ombros cirurgicamente truncados de Nefertite. Ainda estamos desenredando os problemas legais e morais causados pela invenção de um novo sexo, o transexual, produzido por manipulação química e cirúrgica do corpo. O transexual é um andrógino tecnológico a quem temos o prazer de chamar de “ela” por cortesia a todos os inspirados criadores de ficção. Perto do transexual está minha andrógina tecnológica preferida, Luciana Avedon, ex-princesa Pignatelli, que reesculpiu radicalmente o rosto e o corpo em sua busca da beleza. O primeiro livro dela começa:

Poucas vezes, em cada século, nasce uma grande beleza natural. Eu não sou uma delas. Mas o que a natureza negou, eu proporcionei — tanto que às vezes não posso lembrar o que é real e o que é falso. E, mais importante, tampouco o pode qualquer outra pessoa.⁶

O andróide não é macho nem fêmea porque é uma máquina feita de materiais sintéticos. Num maravilhoso comercial para o sabão Camay, Luciana Avedon, com uma amabilidade radiante, virava o rosto cirurgicamente alterado para a câmera e falava ao espectador com uma lenta voz de robô, que esticava a expressão “espuma enriquecida com coco” a uma inacreditável e hipnótica duração. A transexual Renée Richards mostra a mesma combinação curiosa de chã afetação facial com uma voz sonambulística alongada, um zumbido mecânico.

Até onde é andróide, portanto, o Hermafrodita de Shelley não pode ser encarado como um modelo para a vida humana. É um dos seres mais solipsistas e emocionalmente dissociados da poesia romântica. O Hermafrodita descende de Talus, o “homem de ferro” de Spenser, que obedece a Artegall. Talus é originalmente criado da imortal Astréia, que cria Artegall numa caverna que antecipa a caverna da Bruxa de Atlas. O poema de Shelley pode ser uma resposta ao *Frankenstein* de sua esposa, publicado dois anos antes. O Hermafrodita é sua versão do autômato experimental, um anjo apolíneo de distanciamento emocional e perfeição estética. Havia, visivelmente, uma certa competição ou discussão entre os Shelley, pois em sua “Nota sobre *The witch of Atlas*” Mary Shelley lembra que exortou o marido a “aumentar sua popularidade adotando temas que se adequassem mais ao gosto popular que um poema concebido no

espírito abstrato e onírico de *The witch of Atlas*", sem "interesse nem paixão humanos". Shelley rebate com seis estrofes defendendo o tom "visionário" de sua poesia. Não se interessa pelo simples humano. Os românticos fitam mais alto e mais baixo.

Shelley escreveu *The witch of Atlas* perto de Pisa, em agosto de 1820. Três meses depois, Mary Shelley e Claire Clermont conheceram Emilia Viviani, a filha de dezenove anos do governador de Pisa, que a despachava para um casamento arranjado. Emilia foi a inspiração para *Epipsychidion*, que Shelley iniciou em janeiro de 1821. Minha teoria é que, a partir do momento em que pôs os olhos nela, Shelley viu Emilia Viviani como uma espantosa materialização do *Hermafrodita* de sua recém-concluída *Witch of Atlas*. No primeiro poema, o *Hermafrodita* é visto através de um intermediário artista, a bruxa. No segundo, o próprio poeta enfrenta o Hermafrodita. *Epipsychidion*, um grande poema, é mal entendido. Tenta transformar o Romantismo, um modo daimônico e ctônico, em apolíneo. Combina androginia com incesto, já presente nas primeiras palavras de *Witch of Atlas*, que descreve o nascimento incestuoso de gêmeos.

Epipsychidion foi inteiramente mal interpretado como uma polêmica defesa do adultério. A amizade entre os Shelley e Emilia Viviani foi breve mas intensa. Os primeiros comentaristas especularam interminavelmente sobre a atitude de Mary em relação à intimidade do marido com Emilia. Em seu *roman à clef*, *Ledore* (1835), Mary descreve a relação como platônica, que alguns julgam ser um encobrimento. Eu acho no entanto que a ligação platônica está perfeitamente clara em *Epipsychidion*, e que é fundamental para a interpretação do poema. *Epipsychidion* imagina um novo tipo de relacionamento, erotizado mas não genital, no qual os dois parceiros têm sexo indeterminado.

O primeiro verso de *Epipsychidion* fala de Emilia como "Espírito" e "Irmã", idéias governantes do poema. "Irmã-Espírito", uma de minhas expressões românticas favoritas, vem de estrofes canceladas. O poeta anseia por ser gêmeo de Emilia, nascidos de uma mesma mãe. Não apenas Emilia deve ser irmã de Shelley, como a esposa dele será irmã *dela* (45-48). Em outras palavras, Shelley faz da esposa sua irmã. Para o poeta romântico, toda relação reduz-se a romance familiar. As cartas de Emilia aos Shelley (as deles para ela foram aparentemente destruídas) mostram que a linguagem familiar era explícita entre eles. Emilia chama Shelley de irmão e Mary de irmã.

O anseio de gêmealidade de Shelley é um desejo de identidade genética dentro de um acasalamento heterossexual. No ensaio *On love* [Sobre o amor], Shelley diz que alguma coisa em nós, desde o nascimento, "tem sede de sua própria imagem". Como gêmeo de Emilia, o poeta estaria unido com sua imagem e escaparia das ansiedades humanas de separação e inconclusão. O repúdio à socialização do incesto é brilhantemente corporificado em sua idéia de gêmeos cuja relação incestuosa antecede suas identidades sexuais. O incesto é mais antigo e anterior que a civilização. O poeta salta para trás, para a aurora do tempo.

Não se pode descartar o fato de que Shelley talvez pense em intercuro incestuoso entre gêmeos no ventre, já que isso ocorre em *The faerie queene*. Os gêmeos gigantes Argante e Ollyphant, eles próprios produtos de incesto, misturam-se em “desejo carnal” antes de nascerem, e emergem agarrados no ato “monstruoso” (III.vii.48). O poeta renascentista condena o que o poeta romântico celebra. O sexo pré-natal é uma idéia antiga: Plutarco conta que Ísis e Osíris copularam no útero. Em *Epipsychidion*, trata-se da mente, não do corpo. Shelley busca uma forma de conhecimento anterior ao racional. Ele e sua gêmea fazem juntos uma expedição às origens da consciência humana.

Shelley saúda Emilia como um “Serafim do Céu”, a “Glória Velada”, “Esposa! Irmã! Anjo!”. A imagística seráfica de *Epipsychidion* não tem paralelo na literatura inglesa. Como Wordsworth, Shelley serafiza a mulher amada, dando-lhe um fascínio numinoso. Inundada de luz apolínea, Emilia é dessexualizada e desmaterializada. Torna-se uma presença reluzente de sexo indeterminado. Num fragmento omitido, Shelley registra diferentes opiniões sobre Emilia. Algumas a chamam de parenta, outras de mulher. Outras “juram que és um Hermafrodita”, “esse meigo monstro marmóreo de dois sexos”. Assim, o sexo e a identidade de Emilia eram assunto de discussão pública em Pisa. Uma estátua hermafrodita romana também aparece nas “estrofes hermafroditas” canceladas de Spenser. Terá Shelley escrito sua estrofe hermafrodita para cancelá-la, em homenagem a Spenser? Ou será apenas um paralelo estético? *Epipsychidion* e *The faerie queene* seguem leis apolíneas. A estátua hermafrodita, com suas obviedades anatômicas, é demasiado presa à gravidade para o mundo de radiação apolínea. A energia poética de *Epipsychidion* está em seus imponderáveis verticais de ascensão espiritual.

O segundo esboço de Shelley para o prefácio contém uma fantasia singular. *Epipsychidion*, afirma, foi encontrado entre os pertences pessoais de “um jovem inglês, que morreu na travessia de Livoono para o Levante”. Era acompanhado por “uma dama que se podia supor fosse sua esposa”, e por “um jovem de aparência efeminada”, que acabou revelando ser uma mulher disfarçada. Ele comprara uma ilha grega com um castelo sarraceno, onde pretendia “dedicar o resto de sua vida ao tranqüilo intercuro com suas companheiras”. *Epipsychidion* surgiu visivelmente de uma matriz de perversa fantasia. O prefácio de Shelley é byroniano: o inglês viaja para o Oriente; o rapaz efeminado é como o pajem Kaled de Byron, a mulher travestida que morre de sofrimento com a morte de Lara. Shelley parece imaginar-se acompanhado por sua esposa e Emilia Viviani em trajes de rapaz. Byron deve ter falado aos amigos Shelley sobre suas aventuras eróticas com uma moça vestida de rapaz. Mas Shelley revisa o capricho de Byron num *ménage à trois*, tão exótico quanto uma companhia shakespeareana em excursão. Qual é a relação da esposa com a moça-rapaz — tolerância ou interesse erótico independente? Devido ao tema de incesto de *Epipsychidion*, é possível que a dama, “que se podia supor fosse sua esposa”, fosse em vez disso irmã do inglês, com a qual ele tem um envolvimento romântico.

Em outro fragmento, Shelley diz a Emilia: “Se alguém se mostrar curioso por descobrir/ Se sou teu amigo ou amante,/ Que leia os sonetos de Shakespeare, tirando de lá/ Uma pedra de afiar para sua cega inteligência”. Isso é um desafio direto ao leitor. Shelley está dizendo que devemos adivinhar se Emilia é a Dama Negra italiana dos sonetos — ou o menino bonito. Ele duvida que os “presunçosos pedagogos da Terra” possam “decifrar o enigma aqui apresentado”. O enigma Emilia é como o “enigma” de Goethe, a travestida Mignon. A andrógina Emilia remonta à travestida Rosalinda, com seu enigmático círculo mágico, e antecede a ambígua Serafita de Balzac. *Epipsychidion* é um cinema apolíneo em que Shelley inventa imagem após imagem para responder ao enigma da identidade de Emilia.

Shelley declara que Emilia é a encarnação de uma deslumbrante figura que ele tem sonhado desde a juventude. Essa “Divindade velada” lembra a Vênus hermafrodita velada de Spenser. Como *Christabel* de Coleridge, *Epipsychidion* é um apocalipse sexual em que se vê o deus hermafrodita face a face. Os críticos concordam que a imagem há muito buscada de Shelley é a “epipsique” do título, uma palavra traduzida como “alma dentro da alma”. Carlos Baker fala da “estratégia da psique-epipsique” de Shelley: “A mente (psique) cria ou prefigura imaginativamente o que não tem (epipsique), e depois busca possuir a epipsique, partir para ela como sua meta”.⁷ Essa excelente formulação seria exata sobre Blake, mas não sobre Shelley. A feminilidade da epipsique de Shelley não é o que sua psique não tem, pois ele já é meio feminino — o que é demonstrado pela riqueza de detalhes a acentuar sua passividade em *Epipsychidion*. A epipsique pode ser um aspecto do ego projetado e buscado. Mas não é um componente feminino reprimido, já que no romantismo pós-Blake a feminilidade jamais é reprimida. Se os românticos reprimem alguma coisa, é a masculinidade. Eu reviso a declaração de Baker: a psique feminina de Shelley busca o que não tem — masculinidade, que incorpora numa epipsique feminina. Perseguidor e perseguida são hermafroditas.

Shelley gostava da subordinação ao poder feminino. Ele disse a Elizabeth Hitchener: “Você é como o meu melhor gênio”. Uma carta à sua futura esposa declara: “Só suas idéias podem despertar as minhas para a energia. [...] Sem você, minha compreensão torna-se indisciplinada”. Essa persona de dependência ritual é uma máscara romântica característica. John Stuart Mill idolatrava igualmente Harriet Taylor, a quem chama de gênio e de sua superiora intelectual, fonte das façanhas que o mundo erroneamente atribui apenas a ele. Gertrude Himmelfarb, entre outros, mostra que isso é uma patente falsificação.⁸ Contudo, o fato de Mill *imaginar* Harriet como superiora talvez o tenha energizado de fato. A criatividade flui de uma rearrumação arcaica de personas sexuais. De algum modo, Harriet como Diotima ou dominadora acalmava a culpa. Curiosamente, a única pessoa que Mill compara a Harriet em sua autobiografia é o próprio Shelley — apenas para julgar Shelley inferior. Harriet assemelhava-se a Shelley “em pensamento e intelecto” e tudo mais, mas o poeta “não passava de

uma criança comparado com o que ela veio a se tornar".⁹ Infelizmente, a comum Harriet não pode sobreviver a um teste tão cruel.

Shelley usa sua persona de eleita passividade em todo *Epipsychidion*. É uma "mariposa tonta" buscando uma "morte radiante" na chama de sua imagem de sonho angelical. A parte média do poema faz a crônica de sua história erótica, quando ele buscava a imagem "em muitas formas mortais". As três grandes mulheres de sua vida, Claire, Mary e Emilia, tornam-se cometa, lua e sol, exercendo seu poder sobre ele, "esta passiva Terra". Shelley faz uma revisão astrológica, e por conseguinte pagã, da tutela de Dante pela Virgem, santa Luzia e Beatriz. Repete de quatro modos diferentes a metáfora de Coleridge, do poeta como mar feminino movido por forças maiores. O primeiro encontro de Shelley com Emilia combina Dante e Spenser: "Na escura floresta" entrou sua "Visão", que "irradiava com seu movimento um esplendor parecido ao da Manhã". O peregrino de Dante encontra a Belpheobe de Spenser, a reluzente caçadora apolínea. Emilia, uma "Encarnação do Sol", "penetra-me com luz viva". O poeta é um "gamo caçado", penetrado pelas setas solares dela, que parecem raios. (Anteriormente, a imaginação dispara "muitas setas que parecem sol".) Portanto, Shelley é o gamo fêmea ferido por Belpheobe, quando ela entra em *The faerie queene*. Poucos meses depois, em *Adonais*, ele torna a descrever-se como "um gamo atingido pelo dardo do caçador". Emilia é penetradora, Shelley penetrado.

Às vezes Emilia é gentil irmã ou "pobre pássaro cativo", expressão dela na vida real para si mesma (o pai a pusera num convento, para educar-se). Outras vezes, é imperiosamente amazonina: "Tu Maravilha, tu Beleza, tu Terror!". Ecoando o Cântico dos Cânticos (6:4), Shelley dá à mulher uma militância masculina. Num poema sobre a *Medusa* de Da Vinci, ele diz: "Seu horror e sua beleza são divinos". A pintura, com seus "olhos de Górgona", tem a "violenta adorabilidade do terror". Medusa é a gêmea ctônica da apolínea Emilia. Beleza e terror juntos numa pessoa de qualquer sexo são hermafrodíticos *prima facie*. Nós as vemos no poeta de cabelos compridos de Coleridge, que faz as pessoas gritarem "Cuidado! Cuidado!".

Em *Epipsychidion*, portanto, um poeta passivo glorifica uma mulher que é alternadamente um gêmeo incestuoso, um espírito sem sexo definido e uma amazona. A terceira e última parte do poema profetiza a futura relação deles. A invocação do poeta a Emilia é geralmente descartada como uma fantasia sentimental de raptó. Mas ela será "uma noiva" do espírito do poeta e "uma irmã vestal" de seu corpo. Vestal significa virgem: é um casamento sem sexo. Shelley imagina a viagem dos dois a uma idílica ilha grega, com fontes e rios "claros como diamante elemental", sob "o teto do clima azul jônico". Desconfio que o fraseado e o *décor* influenciaram o suntuoso "Convite à viagem" de Baudelaire, com seu apelo sonhador à irmã-espírito romântica.

A imagística grega de Shelley estabelece seu tema de erotizada castidade em termos exclusivamente formais. Bloom resiste vigorosamente à atribuição de platonismo à poesia de Shelley pelos estudiosos. O platonismo não serve muito à leitura de poesia; seus significados históricos são amplos demais. Contudo, eu

substituo as idealizações de Shelley pelo termo apolíneo. Ele é um visionário grego do mundo visível, com sua radiação apolínea dominada pelo olho. A Nau-sicaa de brancos braços de Homero, as donzelas de Safo e o *Menino de Kritios* ateniense pertencem ao elevado estilo grego de simplicidade, clareza, pureza e beleza. A pureza de Shelley não seria menos grega se sua ilha imaginária ficasse ao largo da Escócia. Ele está tendo “um sonho pré-natal”: a “calma circunferência de felicidade” da ilha é a vida no útero, onde os gêmeos incestuosos se unem. A viagem de *Epipsychidion* não é no futuro, mas no passado.

Shelley e sua irmã-espírito chegam finalmente a uma caverna antiga, cheia do “lunar da noite expirada”. Ali, se unem:

*Nossos hálitos se fundirão, os peitos unidos
E as veias pulsarão juntos; e nossos lábios
Com eloquência outra que não das palavras eclipsarão
A alma que arde entre eles, e os poços
Que fervem sob as células mais íntimas de nosso ser,
As fontes de nossa vida mais profunda, se
Confundirão na dourada pureza da Paixão.**

O trecho prossegue até um clímax ardente, do qual o poeta despenca abruptamente. A visão lhe falta, porque a união, a mais radical serafização da poesia, toma uma direção inesperada. As personas sociais recuam. A personagem dramática Shelley cala-se, enquanto o comentarista coral Shelley continua até onde pode. Cessam as palavras, pois o incesto pré-natal precede a cultura.

Shelley descreve sua união com Emilia em múltiplas metáforas extraídas dos mitos do Hermafrodita em Platão, Ovídio e Milton. A fusão de hálitos e a união dos peitos levaram muitos estudiosos a interpretar erroneamente o poema como uma defesa do amor livre. Beijo e abraço não provam ligação genital, em vista das cartas de Emilia Viviani, que falam de seu ardente desejo de beijar e abraçar Mary Shelley. alguma coisa física ocorre em *Epipsychidion*, mas não é o ato sexual normal. Os poços ardentes, fontes e nascentes referem-se ao poço na floresta da ninfa Salmacis de Ovídio, que se funde com o jovem Hermafrodito. Na versão de Shelley, o corpo de Emilia desaparece dentro do dele. O sexo é erradicado e a biologia desafiada. A vida recomeça. Shelley e Emilia *renascerão como uma só pessoa*. *Epipsychidion* leva ao útero, a bolsa d'água aquecida pelo corpo. O poema ferve como um alambique sobre o tripé delfico. Sua caverna é a câmara de nascimento da Bruxa de Atlas, de “rochas dentro do útero”. *The witch of Atlas* começa onde termina *Epipsychidion*. Os dois poemas de hermafroditas de Shelley formam um único movimento contínuo. Como o pornográfico *Christabel* de Coleridge, *Epipsychidion* é uma superaquecida experiência alquímica, liberando e tornando a prender energia sexual. Em *Epipsychidion*, um poema

(*) Our breath shall intermix, our bosoms bound/ And our veins beat together; and our lips/
With other eloquence than words, eclipse/ The soul that burns between them, and the wells/ Which
boil under our being's inmost cells/ The fountain of our deepest life, shall be/ Confused*in Pas-
sion's golden purity.

apolíneo com um clímax ctônico, a sexualidade orgásmica é vencida e transcendida. O corpo é consumido nas chamas da imaginação, que iluminam e aquecem o poema.

Mas *Epipsychidion* implode. A busca de uma nova identidade baseada no erotismo sexualmente indeterminado termina na extinção de *toda* identidade. A unidade da incestuosa gemealidade desmorona em não-identificação. O incesto restaura o caos primevo. Shelley afunda em desencorajadora densidade, com a lama do pântano da Grande Mãe. O poema é recuperado pelo ctônio. *Epipsychidion* tenta a tarefa impossível de reconciliar regressão ao útero com serafização apolínea, uma queima e ascensão do corpo limitado pelo sexo. Mas o anjo apolíneo é por definição antictônico, uma fuga do labirinto de sexo, corpo e natureza dominado pela mãe. No momento em que o poeta se julga vitorioso sobre a matéria, a terra exerce sua maligna gravitação e lança-o abaixo, para o seu abraço. Shelley já despertara o poder dela antes, no poema, quando se abriu ao estado de útero: “Ah, se fôssemos os dois gêmeos da mesma mãe!”. Invocada, a mãe arcaica aparece.

A despedida de Shelley e Emilia não foi cordial, embora não pareça ter havido qualquer incidente provocador. Newman Ivey White descreve-a como uma “repulsa” por ela, semelhante a “várias outras repulsas súbitas” na história de Shelley.¹⁰ O poeta acabou suprimindo *Epipsychidion*. Numa carta pouco antes de morrer no ano seguinte, disse de sua separação de Emilia: “Acho que sempre estamos apaixonados por uma coisa ou outra; o erro [...] consiste em buscar numa imagem mortal a semelhança do que talvez seja eterno”. Essa é a doença do amor ocidental. A carta de Shelley descreve o heliotropismo psicológico, expressão que uso para a susceptibilidade ao fascínio da personalidade carismática. A pessoa é intensamente visualizada: em *Epipsychidion*, Shelley exclama: “Vê onde ela está!”. O olho cinematográfico ocidental é dirigido, fixado, inflamado. Mas a pessoa investida de tanta energia hierática é friamente descartada quando se mostra humanamente frágil. O amante idealizante rende-se à ilusão dramática, o poder da persona. Acho que a desilusão de Shelley se deu quando Emilia, então com dezenove anos e no limite mesmo do desabrochar da adolescência, “Uma Metáfora de Primavera, Juventude e Manhã; / Uma visão semelhante a uma encarnação de abril”, de repente fez a travessia e pareceu mulher, em vez de um andrógino. Na primeira vez que li *Epipsychidion*, soube que aparência tinha Emilia Viviani: o Antínoo de Adriano. O brilhante fascínio do poema só podia ter sido inspirado por uma pessoa de extraordinária beleza andrógina. Assim, não foi surpresa quando eu soube que Emilia tinha “feições regulares gregas impecáveis”.

O prefácio final de Shelley a *Epipsychidion* compara-o, sem explicação, ao *Vita nuova* de Dante. Bloom rejeita isso: o paralelo de Shelley “difícilmente se justifica”, e “não nos ajuda a compreender coisa alguma do valor do poema”.¹¹ Mas a alusão a Dante é exatamente correta: *Epipsychidion* é a *Vita nuova* de Shelley. Afirmar que a Beatriz de Dante era uma personalidade narcisista, uma moça-rapaz a quem o poeta se submetia ritualmente. Só Knight parece

ter notado também a “juvenil perfeição pré-sexual” de Beatriz.¹² Dando uma olhada nos fragmentos e esboços relacionados com *Epipsychidion*, vemos como a mente de Shelley passou facilmente do Hermafrodita romano para uma jovem travestida de menino bonito e para a *Vita nuova*, com sua carismática adolescente Beatriz. *Epipsychidion* e *Vita nuova* são textos clássicos de perversidade erótica ocidental, que dão enorme estatura hierática à personalidade apolínea autocontida, um *objet d'art* vivo. Acho que o estilo exclamatório de *Epipsychidion* vem em parte da força agressiva necessária para romper a consciência quase autista desse tipo de andrógino fascinante, com seu distanciamento sonhador. Lembrem-se do Hermafrodita de *The witch of Atlas*: todos aqueles zumbidos e murmúrios, aquele auto-amor labial. A moça como menino bonito é um autômato de prata escutando sua própria música interior. Os narcisistas recebem visitas sem abrir a porta.

A repulsa de Shelley por Emilia Viviani foi um desvio estético. Aconteceu da seguinte maneira: a transparente carne seráfica de Emilia de repente pareceu pesada e grosseiramente fêmea. Vi com meus próprios olhos as humilhantes transformações que a vida causa na personalidade de grande fascínio. A tez luminosa torna-se baça; a aura some. O fascínio é um dom que não está sob o controle de ninguém. Nas mulheres, pode atingir o auge e refluir com o ciclo menstrual. Um declínio shelleyano da idealização à desilusão ocorre em *The rainbow* [O arco-íris] de D. H. Lawrence, na paixão de Ursula por sua professora, Winifred Inger. Começa em radiação apolínea e arquétipo grego, e termina, como *Epipsychidion*, numa triste queda no terreno. “De corpo firme como Diana”, vestindo uma túnica “como uma jovem grega”, Winifred é “ativa e livre como um homem, mas bela como uma mulher”. Ursula pensa: “Ah, a beleza da carne firme, branca, fria! Ah, os maravilhosos membros firmes [...] Todo o corpo era definido, firme e magnífico”. Mas depois que as duas se tornam íntimas, Ursula sente a repulsa shelleyana. Sente “uma espécie de náusea”, “uma pesada, farta sensação de torpor”. Winifred é “feia, terrosa”: “Os quadris de fêmea pareciam grandes e terrenos”.¹³ Ursula evolui do lesbianismo para o heterossexualismo, continuado na seqüência, *Women in love*. Sua visão da professora é como a de Emilia Viviani por Shelley. O andrógino apolíneo de radiante beleza grega degenera em matéria sem contorno. O poeta passou adiante, deixando para trás a casca de sua visão.

Shelley disse numa carta: “O incesto, como muitas outras coisas incorretas, é uma circunstância muito poética”. A poesia e o incesto coexistem fora da norma. O incesto romântico é um mundo interno fechado. Santo Agostinho acha a proibição ao incesto racionalmente justificada pela “multiplicação de relações”: “‘Pai’ e ‘sogro’ são os nomes de duas relações. Quando, assim, um homem tem uma pessoa como pai, e outra como sogro, a amizade estende-se a um número maior. Mas Adão em sua única pessoa foi obrigado a ter as duas

relações com seus filhos e filhas, pois irmãos e irmãs estavam unidos em casamento”.¹⁴ O incesto fecha a sociedade regredindo à pré-história. No clã incestuoso dos Usher, de Poe, o desejo murcha ao contato com estranhos. O incesto na Antigüidade tinha um elitismo aristocrático. A Biblis de Ovídio, desejando seu irmão gêmeo, argumenta: “Contudo, não é certo que os deuses se casaram com suas irmãs? [...] Mas os deuses têm suas próprias leis”.¹⁵ O incesto de Byron com sua meio-irmã (se ocorreu) foi auto-hierarquizante: os deuses têm suas próprias leis, e eu sou um deus. Como os Ptolomeus gregos no Egito, os reis casam-se entre si para preservar a pureza dinástica. O poeta romântico, casando-se com sua irmã, descobre uma nova hierarquia. Pertence a uma casta privilegiada, o visionário ou mago. Catulo diz que o mago persa deve nascer do incesto de mãe e filho (90). A visão poética mágica transcende o espaço e o tempo, violando a lei social e natural.

Curiosamente, *Epipsychidion*, o romance de incesto mais operístico do romantismo, nada tem a ver com um irmão e irmã reais. Shelley perversamente impõe a condição de irmã a Emilia Viviani. Materializa a condição por imaginação mágica, e depois viola-a com o incesto. A irmandade ficcional dele é diálogo emocional e sexual com o próprio duplo, cujas feições altera, como num espelho mágico, para as do sexo oposto. Vimos como Byron transforma a Cleópatra de Shakespeare no espelho de Sardanapalo. O cavaleiro que a Britomart de Spenser vê no espelho é ao mesmo tempo ela própria e seu futuro marido. O duplo renascentista amadurece no outro social, enquanto o duplo romântico muitas vezes se fecha e morre. É o que acontece com Manfred e Astarte, de Byron, Roderick e Madeline Usher, de Poe, e Dorian Gray e seu retrato, de Wilde. Também acontece no clímax de *Epipsychidion*, quando o poeta e a irmã-espírito se convulsionam em “um aniquilamento”. Antes, Shelley chama de fato Emilia de “Tu Espelho”. Em *The Cenci* (Os Cenci), o conde de Shelley usa a metáfora do espelho para amaldiçoar Beatrice, a filha que ele obriga a cometer incesto: que a filha dela seja “Um hediondo retrato de si mesma, que como/ Num espelho deformante, veja/ sua imagem misturada com o que detesta,/ Sorrindo-lhe de seu peito a amamentar” (IV.i.145-49). Beatrice olha num espelho vivo e vê seu monstruoso duplo, grudado nela como um tumor. O bebê de peito nascido do incesto é seu auto-retrato daimônico, como o retrato de Dorian Gray. Combina o rosto dela com o de seu pai odiado, mulher misturada com homem. O conde Cenci, perversor do paterno, transforma sua filha numa Virgem medusina.

Knight, que chama *Epipsychidion* de “auto-erótico”, declara: “Tanto o homossexualismo como o incesto podem ser sintomas de um estado que se aproxima da auto-suficiência e da integração, e assim busca como afeição menos o oposto que uma réplica”.¹⁶ Otto Fenichel diz que o travesti homem pode fantasiar que “o elemento masculino em sua natureza pode ter intercurso com o feminino (isto é, consigo mesmo)”.¹⁷ Haverá uma ligação secreta entre o incesto de Byron e o travestismo de Don Juan? Freud fala em fantasias masturbatórias, quando uma pessoa “se imagina tanto como o homem quanto como a mu-

lher numa situação imaginada''. Observou um ataque histérico em que ''a paciente apertava o vestido contra o corpo com uma mão (como a mulher) e tentava rasgá-lo com a outra (como o homem)''.¹⁸ O romance de incesto romântico faz poesia desse psicodrama. Ninguém explicou completamente a fascinação romântica pelo incesto. M. H. Abrams remonta-o à tradição alquímica clandestina, com seus pervasivos símbolos de incesto.¹⁹ Eu acho que a maioria dos incestos românticos não tem influência alquímica, e que é produzida pela crise nos papéis sexuais de fins do século XIX.

Uma das grandes metáforas românticas, a lira eólia, tem uma ambigüidade sexual latente não observada pela grande crítica. Em ''A brisa correspondente'', um estudo fundamental do romantismo, Abrams discute a lira eólia em detalhes eruditos, sem dar a menor atenção ao fato de que o poeta homem, identificando-se com uma harpa de vento, torna-se feminino em relação ao poder inspirador.²⁰ Shelley diz que não se pode compor poesia por um ato de vontade: ''a mente em criação é uma brasa moribunda, que uma influência invisível, como um vento inconstante, desperta para um brilho transitório''.²¹ O vento desperta a brasa moribunda do mesmo modo como toca a lira. O poeta espera como uma odalisca, um Giorgione nu a dormir num prado. A ''influência invisível'' de Shelley lembra a fático ''inseto invisível'' de Blake, voando num vento de tempestade em direção à rosa; uma metáfora de flor na verdade aparece na frase seguinte. Como Wordsworth, Shelley eleva a intuição acima do ''raciocínio'', instrumento de agressão dos difamatórios assassinos do Keats de *Adonais*. O amigo de Keats, Haydon, usa a metáfora da lira para descrever o poeta recitando trechos de ''Endimión'' para um ríspido e não simpático Wordsworth: ''Foi um tanto mal-educado magoar um jovem, num momento em que ele de fato tremia, como a Corda de uma Lira, depois de tocada''.²² Como aconteceu com Coleridge e o recital noturno de *The prelude*: cuidado com Wordsworth. O rousseauísta Wordsworth podia jogar segundo as regras de Sade. Ninguém morre de amores entre artistas que disputam o mesmo terreno.

O convencionalismo sexual de uma parte muito grande da crítica do século XX foi especialmente prejudicial para o romantismo, com suas perversidades intrínsecas. Acho as observações hostis de Douglas Bush sobre Shelley, de 1937, mais precisas sobre o poeta do que muito dos comentários de admiradores no período de revivescência romântica do pós-guerra. Bush rejeita o ''sentimentalismo'' de Shelley: ''Seus heróis e mártires são todos iguais, todos fisicamente fracos e espiritualmente solitários, jovens pálidos que morrem, ou estão prontos para morrer, sem reclamar. São todas variações do auto-retrato dele mesmo como um efeminado idealista romântico''.²³ Há cinquenta anos, essas palavras produziram um arrepio de repugnância no leitor varonil, mas o tempo e a revolução nos papéis sexuais hoje tornaram o julgamento acusatorial de Bush isento de valor. Bush zomba da linguagem de Shelley em *Prometeus unbound*: ''pálidos pés'', ''pálidos membros feridos'', ''moles e fluidos membros / E lábios abertos pela paixão''. As sensuais imagens transexuais de Shelley pareciam desconfortavelmente homoeróticas. A atitude de Bush reflete a reação moderna

contra Swinburne, que tomou emprestado de Shelley, e também recaí na sombra do desmoralizado Wilde. Desconfio que Shelley modelou seu cânone de beleza efeminada na *Pietà* de Michelangelo e nas esculturas andróginas helenísticas de Roma, onde *Prometeus unbound* foi em parte composto.

A passividade sexual que Abrams não observa na metáfora da lira eólia é fundamental para a "Ode to the west wind", de Shelley. Passar por cima ou ignorar esse elemento é mal interpretar o poema. O poeta é a lira na qual a natureza selvagem faz música. As "cinzas e fagulhas" de seus pensamentos voam da brasa moribunda inflamada. O poeta é uma "folha morta", como a mariposa incinerada de *Epipsychidion*. A tremenda força masculina do "incontrolável" vento oeste exagera a fragilidade ou reatividade criativa do poeta. Seus "pensamentos mortos", espalhados pelo universo para "apressar um novo nascimento", são sementes de inseminação. Mas embora a semente dormente seja de Shelley, a ejaculação é do vento. Surpreendentemente, o poeta é um *inseminador passivo*. O homem é meio amado, meio estuprado pela natureza. A poesia é voz sexual arquejante, arrancada de escravos atrelados a uma longa e invisível cadeia. O poeta como "onda" oceânica mais uma vez lembra o mar feminino de Coleridge, espriado sob o poder de Wordsworth. Mas a onda de Coleridge avoluma-se langorosamente, enquanto a de Shelley atinge o pico com febril excitação sexual. A "Ode to the west wind" é um drama sexual espiritual de imensas proporções. A grandeza do poema, sua eletrizante precipitação expansiva, reside precisamente na capacidade do poeta de projetar-se a si mesmo e a nós na sensação de entrega passiva ao poder titânico. O êxtase de Shelley vem da experiência sexual que desafia a convenção. Ele está eroticamente unido, corpo e alma, ao vento como estuprador masculino. "Ode to the west wind" é um *tour de force* de imaginação transexual romântica. Eu o vejo como uma revisão sexualizada do magnífico "Monte Blanc", na qual Shelley contempla a desconcertante enormidade da natureza, um desolado panorama geológico sem personagens sexuais.

A lira eólia manifesta não apenas a passividade, mas também a compulsividade da criatividade romântica. A realização é um impulso que vem da parte desconhecida do ego. Nietzsche acha que o artista é subsexuado: "O vampiro deles, seu talento, ressent-se em geral desse desperdício de força que se chama paixão. Se alguém tem um talento, também é vítima dele; vive-se sob o vampirismo do próprio talento".²⁴ Isso se aplica a qualquer um que persiga um projeto obsessivo, que rouba anos e drena amor. Yeats reformula a metáfora do passivo poeta como uma lira: "Nós, que somos poetas e artistas [...] só vivemos para o momento em que a visão vem ao nosso cansaço como um raio terrível, na humildade dos brutos".²⁵ Vimos a prolongada agonia do parto do *Perseu* de Cellini. Shelley diz: "Uma grande estátua ou quadro cresce sob o poder do artista, como uma criança no útero da mãe".²⁶ Os artistas homens têm o "espaço interno" feminino de que fala Erik Erikson. Dando ao artista um útero masculino (como o Zeus de Eurípides), Shelley altera radicalmente a imagem do corpo masculino. A natureza faz do corpo da mulher um úmido caraman-

ção, modelo do Caramanchão da Felicidade de Spenser. O corpo é primeiro escultor da imaginação. O homossexualismo masculino, por exemplo, não é estética nem emocionalmente equivalente do heterossexualismo. O homem que é penetrado analmente ou que toma o pênis de outro na boca está fazendo de seu corpo um caramanchão feminino.

Shelley afirma que o poeta tem uma "organização mais delicada que os outros homens, e é sensível à dor e ao prazer, tanto os seus como os dos outros, num grau para eles desconhecido".²⁷ O poeta nervoso, impressionável, tem uma sensibilidade feminina. É um estranho exilado entre homens viris. O preço da apropriação pelo poeta romântico dos poderes femininos é a mutilação, que Erich Neumann chama de "a condição de toda criação".²⁸ A literatura ocidental começa com um bardo cego. A cabeça do poeta Orfeu, despedaçado pelas Mênades, flutuou até Lesbos, implantando nessa ilha o primeiro desabrochar do gênio lírico grego.

Mutilação romântica é autolimitação ritual. Com o fracasso das hierarquias no fim do Iluminismo, a consciência se tornou mais forte, mas não mais masculina. Paradoxalmente, quanto mais afirmava, mais tinha a temer. Vimos na *Pentesiléia* de Kleist que a ilimitada expansão do ego produz uma ansiedade paralisante. Houve um excesso de fenômenos não mais ordenados pelas estruturas sociais, fenômenos que inundaram a consciência num pleno exaustivo. A feminilidade do artista romântico expressa parcialmente sua passividade em relação a essa opressiva multiplicidade. O artista sacrifica sua virilidade como uma propiciação aos deuses desconhecidos. O problema do mal tinha um lugar determinado na teologia cristã, que tudo inclui. Mas, à medida que a religião enfraqueceu, o mal saltou livre. O mal da cultura ctônica é muito menos racional e explicável que o mal de um invejoso demônio mestre. A imaginação romântica enfrentou o mal sem as certezas organizadas da Igreja e do Estado. O poder de punir foi assumido pelo ego. Daí a abundância de epifanias daimônicas do duplo no século XIX. O mais aterrorizante encontro do romantismo com o duplo foi ironicamente do ateu Shelley. Tornando-se feminino, o poeta ficou sob o bastão fascista daquilo que tinha reprimido.

Keats, o Adonis assassinado de Shelley, complementa e corrige Wordsworth. A natureza de Keats acolhe mais do que abandona, porque ele devolve a ela a sensualidade e o erotismo que Wordsworth retirou. Mas Keats, como Wordsworth, não pode suportar o daimonismo que Coleridge vê no sexo e na natureza. Revivendo as *femmes fatales* de *The faerie queene*, Keats revisa os fatos intragáveis do poder feminino. Sua poesia é como a *Eumênides*, uma renomeação e paliativo. Keats transforma toda Fúria numa "Bondosa". Seu estilo simples, claro, é tanto um mecanismo de defesa quanto o de Blake nos livros violentos e opacamente proféticos. A ansiedade sexual de Keats, suprimida nos poemas, é perfeitamente visível em suas cartas.

A teoria da criatividade de Keats vem da “sábia passividade” de Wordsworth. Como Byron, Keats considera uma feliz “Preguiça” ou desmaiado “languor” “um estado de efeminamento”. A natureza nos visita com pensamentos: “abramos nossas folhas como uma flor e sejamos passivos e receptivos”. A indolência, tema de uma ode, é sono acordado. O sono para Keats é um modo de visão, pondo o poder masculino em suspensão feminina. A “Capacidade Negativa” dá ao homem a capacidade de permanecer “em incertezas, Mistérios, dúvidas, sem qualquer esforço irritável para alcançar fato & razão”. Os grandes homens, “especialmente na Literatura”, e Shakespeare acima de todos, possuem capacidade negativa, que é espera feminina, uma recusa a intervir, impor ou dominar.²⁹

“O Poeta camaleão”, diz Keats, é “tudo e nada”.

Ele não tem Identidade — está continuamente pronto para — e enchendo outro Corpo. [...] Quando estou numa sala com Gente, se em algum momento me sinto livre das especulações sobre as criações de meu cérebro, então não sou eu que volto para mim mesmo: mas a identidade de todos na sala começa a me oprimir e eu sou em pouco tempo aniquilado —

O poeta receptivo está em metamorfose, dissolvendo-se em múltiplas identidades. Outros seres passam através dele como se ele fosse uma coroa de flores. O poeta é como o Dioniso de Plutarco, que se transforma em ventos, água, terra, estrelas, plantas, animais. As autotransformações dionisíacas de Keats são claras em “Bright star” [Estrela brilhante], onde por identificação simpática ele se projeta em estrela, mar e praia. O poeta livre de identidade é um receptáculo feminino no qual se despeja o Muito da natureza. Keats diz de todos os “Homens de Gênio”: “eles não têm qualquer individualidade, qualquer Caráter determinado”.³⁰ Os gênios anulam suas personalidades ocidentais. O homem de visão keatsiano é um xamã transexual como Empédocles, que afirmava que em vidas anteriores tinha sido um rapaz, uma moça, um arbusto, um pássaro e um peixe.

A vida orgânica flui na imagística de Keats como uma maré verde. As coisas têm vívida presença sensória. As gostosuras que Pórfiro põe diante de sua amada adormecida em *The eve of st. Agnes* são tão individuadas, tão misteriosamente materializadas, que se espera que se levantem e exijam ser apresentadas. A grande ode “To Autumn” [Ao outono] é uma série de exuberantes hologramas. Por um cinema de cinestesia, sondas dionisíacas, Keats reproduz os frutos da colheita que “incham” e “engordam” com uma gordura de encher a boca d’água. As palavras borbulham com nascença. A própria linguagem é adiantada gravidez. “To Autumn” internaliza a mãe natureza em seu ponto mais suculento. A indolência de Keats reduz o corpo masculino aos ritmos fecundos do processo natural, esse ciclo arrastado, interminável, em que vivem as mulheres. Keats diz das mulheres que amou: “Minha mente era um ninho macio em que algumas delas dormiam, embora não soubessem”.³¹ Wordsworth fala em “cavernas” coleridgianas da mente, Shelley no “útero” do artista. Em

Keats, a mente é leite quente e bolsa amniótica, envolvendo fetalmente a amada e suspendendo-a em mel. Ela vive na imaginação do poeta. Mas vive mais vividamente *dormindo*. É retirada da arena social e devolvida à inocência embrionária. Pensem na heroína adormecida de *The eve of st. Agnes*: será o seu sono sacralização da natureza — ou a neutralização por Keats do perigo sexual da mulher?

Keats fala do coração como “a teta da qual a Mente ou inteligência suga sua identidade”.³² Ele dá primazia à vida emocional, identificada como feminina. Se o coração é como um seio, o poeta é um xamã de seios femininos. Mesmo lida de forma conservadora, a metáfora nos obriga a ver um seio-corção feminino pouco além da parede do peito masculino. Keats é o Tirésias andrógino, o homem que nutre, que também encontro no Hapi egípcio, o deus do Nilo com tetas femininas, e em personificações romanas do Nilo e do Pai Tibre, um nu musculoso, barbudo, deitado sob um enxame de bebês brincalhões. O Tirésias andrógino domina *The eve of st. Agnes*: a parte mais brilhantemente escrita do poema é quando o homem inverte a convenção sexual e alimenta a mulher. A linguagem de Keats intensifica-se subitamente numa cascata sensual de maduros substantivos e adjetivos. O poema torna-se cornucópia.

Lionel Trilling diz: “Somos ambivalentes em nossa concepção do status moral do comer e beber... Mas em Keats a imagística ingestiva é pervasiva e extrema”.³³ Trilling é maravilhoso ao escrever sobre o apetite de Keats e sua ligação com o maternal, mas seu ensaio tem uma inconsistência psicológica que beira a incoerência. Ele insiste na “virilidade” de Keats, quando todas as provas que apresenta a contradizem. A linguagem da comida em *The eve of st. Agnes* tem um estonteante virtuosismo. Pórfiro deita “um monte de maçãs cristalizadas, e ameixas, e abóboras; / Com geléias mais macias que a cremosa coalhada, / E translúcidos xaropes, tintos de canela”. A imagística ingestiva de Keats invoca o sentido do paladar por um motivo: induzir liquidez. As consoantes curtas, rápidas, e as úmidas vogais subvertem o distanciamento do leitor em relação ao poema e o seu controle sobre ele, obrigando-o habilidosamente a salivar. Para mim, este trecho transforma a boca num caramanchão. Reproduz na cabeça do leitor a cena de cama no caramanchão do poema, com seu luxuriante ritual de alimentação masculina. Um contemporâneo disse que Keats tinha uma “boca espaçosa”. Voltaremos à idéia do crânio espaçoso. De todos os artistas homens, Keats é o que contém menos fuga da liquidez. A *Náusea* de Sartre é o mais apaixonado protesto contra o reino do úmido dominado pela mãe, um “mucóide” grudento. Keats parece o mais reverente e afetuoso dos filhos da natureza, encontrando no úmido não consciência aniquilada, mas imaginação realçada, um novo jardim do paraíso.

Mas a grande literatura e arte jamais são afirmativas. Ou melhor, a afirmação é sempre um desvio do negativo. Celebramos a fim de conseguir a vitória sobre alguma outra coisa, algo não controlado. Dos grandes artistas ocidentais, Rafael e Keats são os mais próximos do todo-benigno. Mas os dois competiam com uma geração mais velha de meditativos titãs, seus pais artísticos. Terão Ra-

fael e Keats preferido mascarar as personas sexuais? Eles escaparam por parecerem demasiado generosos para enfrentar. Vejam "Lamia", o poema de Keats sobre uma serpente vampira que aprisiona um homem numa casa de ilusão. A imaginação é perigosa, mas a razão, encarnada em Apolônio, é rígida demais. Os críticos identificam Apolônio como o filósofo alexandrino da *Anatomy of melancholy* [Anatomia da melancolia], de Burton. Mas na mitologia latente do poema, Apolônio é Apolo, que mata a Pitonisa em Delfos. "Lamia" recapitula a *Oréstia*, na qual Apolo triunfa — como jamais pode fazer no romantismo. Bush reconhece *Christabel* de Coleridge como a principal influência sobre o poema. Há uma tremenda alteração de tom entre *Christabel* e "Lamia". A ameaça e o horror ctônicos cedem à jovialidade e à melodiosidade. "Lamia" é polêmico e propiciatório; transforma a fêmea arquetípica na "Bondosa". O daimonismo dela é cultivado mas distanciado, recolocado em segura relação com a psique. Lamia, um demônio sexual e assassino, é belamente reimaginada até fulgir improvavelmente como uma Virgem de Rafael. O encanto keatsiano é seu encanto, o ninho macio das melhores intenções do poeta.

As cartas de Keats a Fanny Brawne, quando ele compunha "Lamia", em parte inspirado por ela, revelam claramente a turbulência expressa em *Christabel*, mas oculta ou transformada em "Lamia". A biografia de Keats escrita por Walter Jackson Bate (1963) é um dos grandes livros de nosso tempo, com a força e o arrebatamento de um romance do século XIX. Mas o comentário de Bate, tão comovedoramente autêntico por quinhentas páginas, vem abaixo quando trata das cartas de Keats a Fanny Brawne. Esse é o período mais fértil do poeta. Mas suas cartas fervilham de ciúme, hostilidade, obsessão. Bate não sabe o que fazer com o ciúme de Keats, e sugere que ele o está fingindo. A benevolência de Keats tinha se tornado tal convenção erudita que era impossível pensar em qualquer outra coisa. Há um abismo no estudo de Bate entre as vidas criativa e emocional de Keats. O poeta diz a Woodhouse que "não quer que damas leiam a sua poesia: que escreve para homens". Ataca ressentidamente as escritoras e intelectuais contemporâneas. Ao seu amigo Bailey:

Estou certo de que não tenho um sentimento correto para com as Mulheres — neste momento me esforço por ser justo com elas mas não posso — Será porque ficam tão abaixo de minha imaginação juvenil? [...] Quando estou entre Homens, não tenho maus pensamentos, nem malícia, nem *spleen* — sinto-me livre para falar ou calar — posso ouvir e com todos posso aprender — tenho as mãos nos bolsos e estou livre de toda suspeita e à vontade. Quando estou entre Mulheres tenho maus pensamentos, *spleen* malicioso — não posso falar nem calar — fico cheio de Suspeitas e portanto não ouço nada — tenho pressa de ir-me embora —

Diante deste trecho espantoso, Bate argumenta com eloquência que Keats sofre desses sentimentos porque tem a mente "fortemente empática ou simpática", "habitado a identificar-se com o que concebe", e com as mulheres "falta uma identificação".³⁴ Isso é crível apenas se se tem a opinião de Trilling sobre a "virilidade" de Keats. Provavelmente o primeiro a aplicar a palavra "viril" a Keats foi o próprio Bailey. Como acontece com Coleridge chamando Wordsworth de

“*todo* homem”, isso nos diz menos sobre Keats que sobre Bailey. “Virilidade” é uma palavra extremamente inadequada para um poeta que exalta as virtudes imaginativas de passividade e efeminamento. Longe de ser incapaz de identificar-se com as mulheres, como afirma Bailey, Keats em companhia feminina corria o risco de *superidentificação*, perda de autonomia psíquica. Adapto da carta sobre o poeta camaleão: a superplena identidade da mulher “começa a oprimir” Keats, de modo que ele é “em muito pouco tempo aniquilado”. Minha teoria parece confirmada pela queixa de Keats a Fanny Brawne: “Você me absorveu”. Ele foge da companhia das mulheres para escapar de ser engolido por elas. A fome delas é infinita.

A visão idealizada de Keats deixa-nos perdidos com “*La belle dame sans merci*”, um dos supremos poemas românticos. Sua heroína é uma predadora sexual como Circe. Robert Graves a vê como sua Deusa Branca, o que Bloom chama de uma “leitura errônea”.³⁵ Eu também acho uma leitura errônea. Sigo a linha sado-barroca italiana de Mario Praz: penso que o nível sexual de “*La belle dame sans merci*” é o básico, e qualquer alegoria, suplementar e diversionária. A hierática Deusa Branca de Graves está errada, pois a encantadora de Keats é misteriosamente não apavorante: “Encontrei uma dama nos prados,/ Inteiramente linda — uma filha de fada,/ Os cabelos longos, os pés leves,/ E os olhos loucos”. As personas sexuais do poema me intrigaram durante uma década. Em termos de representação, a “bela mulher impiedosa” de Keats, destruindo guerreiros, príncipes e reis, não é hierática. Como essa andrógina conciliatória exerce seu poder masculino? — um poder manifesto apenas *a posteriori*, jamais *a priori*, na pessoa que ela apresenta aos olhos humanos. É a natureza na primavera, pingando-nos no inverno de nosso descontentamento. Contudo, há teatro. Qual é a máscara dela? Finalmente, encontrei um análogo para a Belle Dame de Keats: a cruel lady Caroline Lamb, que comparei à Mignon de Goethe e à Edie Sedgwick de Andy Warhol. É o Mercúrio andrógino negativo, elfínico, *gamine*, maníaco de energia nervosa. A prova pode ser encontrada na descrição feita por Keats de Fanny Brawne, modelo de sua Belle Dame. Podia servir como um retrato de lady Caroline. Fanny é “bela e elegante, graciosa, tola, na moda e estranha”. Tem o rosto “pálido e fino”. É “monstruosa em seu comportamento, voando em todas as direções, chamando as pessoas por tais nomes”. Bate diz que outras versões de Fanny Brawne transmitem sua “rápida vivacidade nas maneiras e movimentos”, e “vivacidade geral”.³⁶ Mercúrio é eletrizado por choques ocultos. Keats torna lírica a mulher mas não pode derrotá-la.

A baixa opinião de Keats sobre as intelectuais é parte de sua antipatia pelo mundo literário da moda. Mas também se relaciona com seus poemas de perigo sexual, de *Endymion*, passando por “*Lamia*”, até “*La belle dame sans merci*”. Os estudiosos que não vêem ansiedade nos poemas de Keats reconhecem-na prontamente na seqüência de *Hyperion*, em que a coloração é fria, grave e desolada. Calor para Keats é como luz para Shelley. Apetite, tactilidade, calor corpóreo: quando estes se esgotam, somos deixados com um cinza dantesco. O *Hyperion* e *The fall of Hyperion* [A queda de Hiperion] de Keats são poemas de *rite de*

passage, talvez os mais impressionantes da literatura. No primeiro, Apolo passa de um estágio psíquico para o seguinte. No segundo, é o próprio Keats. Para Bloom, esses poemas registram crises de atraso poético. Mas na profunda estrutura do poema, os homens são dominados por titãs femininos. *Hyperion* começa com um quadro de impotência masculina, e é posto em movimento por infusões de energia feminina. Essa visão dupla sexual pode ter inaugurado toda a seqüência de *Hyperion*: um panorama humilhante de dominação feminina e virilidade partida.

Ocorrendo na transição de uma geração de deuses para a seguinte, *Hyperion* começa num vácuo masculino. As mulheres tipo Musa são elos históricos de ligação. O terceiro livro repete o ciclo de abertura do poema. Encontramos o poeta Apolo chorando e inerte. A titanesa Mnemosine, sua guardiã invisível, vem socorrê-lo. Mnemosine (Memória) enche-o de “nomes, feitos, lendas cinzentas”, despejando-os nos “amplos ocos de seu cérebro”. É um dos momentos clássicos da inversão sexual romântica. Uma dominadora insemina o passivo poeta com uma torrente de conhecimentos, que Keats toma emprestados e normaliza sexualmente para “Leda and the swan”. A fecundadora feminina de Keats mete-se à força no crânio vaginal do poeta, uma imagem que ele repete em *The fall of Hyperion*, quando “o cérebro oco” de Moneta é “transformado em útero”. O cérebro-útero de Apolo transborda pelo intercuro espiritual com a natureza e a história.

O Apolo de Keats tem uma elegante beleza andrógina — “tranças douradas” ondulantes e membros de “imortal beleza”. É um Apolo helenístico fundindo-se em Afrodite. Sua “branca garganta melodiosa” é um *motif* de Adonis que eu defini como transexual num homem. As sensuais “têmporas brancas e suaves” de Apolo aparecem magicamente no momento mais violento do poema. Keats feminiza a cabeça de todos os poetas. Apolo se enreda no caramanchão da adolescência macambúzia, que Mnemosine encerra à força. O poeta efêbico é violentado por um colosso feminino, que lhe injeta um senso de realidade das coisas fora dele próprio. Como faz a vampira com *Christabel*, ela fala através do poeta, invadindo sua personalidade. Poderá realmente transformá-lo num deus? Hartman compara o paroxismo de Apolo às dores de “parto ou clímax sexual”.³⁷ Apolo dá à luz a si mesmo, de sua própria cabeça, Zeus e Atena num só. Suas “loucas comoções” são espasmos váticos, prefigurando os de seu oráculo. Em *The fall of Hyperion*, o próprio Keats grita com “um *spleen* de Pítia”. *Hyperion* termina em couvade poética, com Apolo gritando de dor.

Pouco antes de vermos o que Apolo dá à luz, *Hyperion* interrompe-se no meio da frase, deixando uma fila de asteriscos. Os estudiosos tentam explicar esse intrigante truncamento, sem chegarem a um acordo. O fim de *Hyperion* pertence à minha categoria apolínea de mutismo, gagueira e fala interrompida. *Hyperion* é autofrustrado porque tenta transformar o Apolo poeta de andrógino em macho potente. Como é um poema romântico, não pode fazer isso. Enfrenta uma barreira sexual que a imaginação romântica não pode passar, e da qual cai para trás derrotado. Como *Christabel*, *Hyperion* é inspirado pela visão do

poeta de subordinação sexual a uma hierarca sobrenatural. Keats não pode acabar *Hyperion* pelo mesmo motivo que Coleridge não pode acabar *Christabel*: o hipnótico psicodrama hermafrodita está completo e não tolera seqüência.

Em *The fall of Hyperion*, uma reconstrução de *Hyperion*, Keats assume o papel de Apolo. A saga chega mais perto. No misterioso abrigo de seu sonho, o poeta vê uma imagem distante, de feições enormes como uma nuvem. É uma estátua de Saturno derrotado, mas na maior parte do poema, seu gênero fica indeterminado. A única competência nos poemas de *Hyperion* é das espectrais superpotências femininas, que oprimem mesmo quando libertam. Moneta é caída, terrível, misteriosa. O poeta desmaia repetidas vezes: "Eu sentia um terror das vestes dela, / E sobretudo dos véus". Os véus espectrais "envolviam-na em mistérios", comprimindo o coração do poeta. Os véus de Moneta são da casa de *couture* spenseriana. Será ela a velada hermafrodita de *The faerie queene*? Se é, é a mãe natureza que tudo sabe, sempre secreta. Em Keats, é a verdadeira ameaça à poesia. Moneta é a "sombra velada" ou "a sombra alta" — locuções dessexualizantes, como as numinosas desmaterializações de Shelley. As altas mulheres de Keats são andróginos, totens monumentais de força mundial. O nebuloso Saturno pode ser apenas um deslocamento ou cisão psíquica da velada Moneta. Quando aparece no segundo poema, está muito mais fraco que no primeiro. Moneta esmagou-o poeticamente. Quando Saturno se ergue com esforço e se põe a andar, o poema se interrompe. Ele é agora uma sombra anêmica, drenado de energia ficcional.

A Mnemosine de *Hyperion* é mais maternal que a severa e sepulcral Moneta de *The fall of Hyperion*. Moneta torna o segundo poema palpavelmente mais ansioso que o primeiro. Essa ansiedade não é sobre a vocação poética, mas sobre sexo e identidade. Os gregos, diz Farnell, tentavam "evitar a menção, sempre que possível, dos nomes pessoais dos poderes ctônicos, e substituí-los por apelativos geralmente eufemísticos".³⁸ A poesia de Keats trata o ctônio com eufemismo ritual. Sua "Ode to a Grecian urn" [Ode a uma urna grega] torna-se mais sombria se se aceita meu princípio de que o *objet d'art* ocidental é um protesto apolíneo contra o ctônio. Se as mulheres monumentais de Keats são sóbrias versões da Grande Mãe, então a ambivalência dele para com elas deve refletir uma ambivalência latente para com o processo biológico. Sua vívida imagística sensória e seu espaçoso crânio vaginal dão à luz o corpo por pura imaginação, dramatizada na auto-extrusão de Apolo. Será isso uma hostil usurpação de poder feminino? Keats contorna o sexo e vai diretamente à *prima materia* — fugindo da mãe. Como Blake e Wordsworth, tenta abolir as personas sexuais. Mas é perseguido por hierarcas daimônicas. Tornando-se o poeta camaleão sem identidade, Keats elimina o gênero. A dissolução da identidade também abole o sexo feminino. Em "To Autumn", a mulher é desnecessária, pois foi internalizada pelo poeta, com sua imaginação espaçosa, fecunda e auto-irrigante. O ego masculino feminilizado passa a tudo abranger e a ser auto-suficiente. Os poemas de Keats, abrindo o leitor para a natureza, encerram o poeta em seu rigoroso recinto ritual.

CULTOS DE
SEXO E BELEZA
Balzac

O decadentismo é última fase, maneirista, do estilo romântico. A imaginação romântica rompeu todos os limites. O decadentismo, sobrecarregado de liberdade, inventa novos limites severos, psicosssexuais e artísticos. É um processo de objetificação e fixação, disciplinando e intensificando o vadio olho ocidental. Em seu apogeu, o romantismo valorizava a energia, espaço para respirar. O romantismo tardio decadente fecha as portas e tranca o ego e o olho em cultismo pagão. Sua natureza segue Sade e Coleridge, que vêem a crueldade e o excesso da natureza. A arte suplanta a natureza. O *objet d'art* torna-se o centro do *connaissanceurismo* fetichista. A pessoa é transformada em coisa bonita, além da lei. O decadentismo leva as personas sexuais ocidentais a seu ponto último de dureza e artificialidade. É encharcado de sexo, mas sexo mais como pensamento que como ação. O decadentismo é uma incursão apolínea no dionisíaco, o olho agressivo pregando e congelando os objetos turvantes da natureza.

A França foi pioneira na sofisticação moderna. A maneira francesa arrogante, urbana, começou no mundo da corte do *Ancien Régime*. Imitada por Oscar Wilde, tornou-se o que chamo de epiceno inglês, transplantado para os Estados Unidos como maneiras homossexuais masculinas. A sofisticação francesa é um excesso de conhecimento mundano, um cinismo oriundo de turbulência e reação. De sua autodevorante revolução até a ocupação nazista, a França pareceu destinada a um ciclo de extravagante orgulho e humilhação. O romantismo inglês, não contido por tragédias nacionais, projetou seu otimismo na cultura popular do século XIX. Mas o romantismo francês, fustigado pela política, transformou-se rapidamente em decadentismo. A primeira obra completamente decadentista do século é *Sarrasine* (1830), de Balzac, escrito quatro meses depois da Revolução de Julho e da ascensão ao trono de Luís Filipe, o Rei Cidadão. O mesmo ano assistiu ao *début* da vanguarda, quando *Hernani*, de Victor Hugo, estreou para uma platéia zombeteira, animada. A polarização francesa entre artista e burguês, mais feroz na luta entre pintor e Academia, ajudou a formalizar o ritualismo público do decadentismo.

Por trás de *Sarrasine* está *Fragoletta* (1829), um romance esquecido do amigo de Balzac, Henri de Latouche, que também influenciou *Mademoiselle de Mau-*

pin (1835), de Gautier, um texto fundamental do decadentismo francês e inglês até o fim do século. A heroína de Latouche, Camille, apelidada Fragoletta (moranguinho), é uma adolescente travestida certamente inspirada pela masculinizada Mignon de Goethe. Mas enquanto Mignon morre antes da maturidade sexual, Camille segue vivendo. Como em *The monk*, o fim do romance nos obriga a relê-lo. Camille revela ser a mesma pessoa que seu irmão gêmeo, um insensível espoliador de moças. O tema lésbico reaparece na luxuosa corte de Nápoles, onde a rainha seduz Emma, lady Hamilton, esposa do embaixador inglês. A autotransformação de Camille num inventado gêmeo homem é prefigurada pelo “Hermafrodita Adormecido”, que ela e seus companheiros vão ver em Nápoles. Latouche chama a estátua de “fabuloso devaneio”, expressando a “dupla natureza” do homem, palavras que ecoam num poema de Gautier. Os visitantes são “pobres nortistas”, “perdidos no labirinto de pensamento” e incapazes de apreender o Hermafrodita. Os italianos, por outro lado, “continuam a Antigüidade”, com sua adoração da beleza, tema que Gautier expande em *Maupin*.¹ Latouche, pelo que sei, é o primeiro escritor a juntar o andrógino ao culto amoroso da beleza, um elemento básico do decadentismo. Camille, negando pertencer à espécie humana, já sofre de alienação decadentista. Embora inicie a carreira decadentista do andrógino como símbolo de danação, *Fragoletta* como um todo tem um arejamento e vigor que só vemos de novo em *Maupin*. Os sinistros espaços fechados do decadentismo são criados em *Sarrasine*.

Normalmente classificado como um romancista social, Balzac pertence também à história do decadentismo do século XIX. Muitos de seus personagens têm duplo sexo. O romance social é o gênero literário menos acolhedor do andrógino, por motivos a que me referirei. Balzac, como Goethe, é dual. Como romancista, é documental e analítico. Como romântico, é perverso e oculto. É da imaginação transexual romântica que vêm os seus andróginos. Em *A comédia humana*, como em *Fausto*, o andrógino simboliza a abrangência total do próprio texto, subsumindo sexos, estados de ânimo e estilos opostos.

Em *Sarrasine*, obra central na passagem do apogeu romântico para o romantismo tardio, Balzac reimagina as aventuras italianas da heroína travestida de Latouche em termos decadentistas. Visitando Roma em 1758, Sarrasine, um escultor francês, apaixona-se perdidamente por uma prima-dona, La Zambinella. A cantora encarna a “beleza ideal” que o celibatário Sarrasine tem buscado inutilmente na vida real, e cujo modelo eram “as ricas, doces criações da Grécia antiga”.² Só depois de um encontro com Zambinella, Sarrasine fica sabendo, para sua humilhação pública, que ela é homem, um *castrato*. Mais uma vez, uma revelação sexual nos obriga a reler. O primeiro aparecimento de Zambinella no palco torna-se uma sagrada epifania, encantando Sarrasine com uma visão de perfeição hermafrodita. A beleza ideal tem-lhe fugido porque os mortais comuns têm um sexo definido, enquanto Zambinella é sexualmente compósita, à maneira grega. Não tem necessidades sexuais, porque já é meio feminino. Barthes observa, num comentário confuso, que o nome “Sarrasine” denota “feminilidade”; a forma habitual francesa seria Sarrazin.³ Daí o andrógino Sar-

rasine só poder ser emocionalmente subjugado por outro andrógino. Ele morre virgem, assassinado por ordem do protetor de Zambinella, um cardeal homossexual.

Observei que a poesia romântica não concede privilégios à virilidade. *Sarrasine*, uma ficção do romantismo tardio, erradica completamente a virilidade, fazendo de um castrado sua primeira persona sexual. Os eunucos no *Don Juan* de Byron são meros acessórios decorativos. Agora o eunuco é hierarquizado como um ídolo que inspira amor e desejo. O romantismo foge da sexualidade por essa retirada da ação masculina, mas Balzac frustra o sexo deformando a natureza. Sarrasine insulta Zambinella: “Monstro! Tu, que a nada podes dar vida!”. Rompendo com a natureza, o decadentismo varre Rousseau do romantismo. Sade, como vimos, combate Rousseau daimonizando a natureza e mergulhando em sua turbulência. O decadentismo volta-se da energia para a *stasis*. A passividade criativa romântica torna-se esteticismo decadentista, contemplatividade em relação a coisas preciosas isoladas da natureza. O Zambinella de Balzac é o primeiro objeto de arte decadentista. O castrado transexual é um sexo artificial, produto da biologia manipulada para a arte. Zambinella *dá* à luz — a outros objetos de arte. Primeiro, à estátua dele/dela feita por Sarrasine; depois, uma cópia em mármore encomendada pelo cardeal; em seguida, uma pintura de Adonis baseada na cópia; por fim, a pintura sensual do efeminado Endimion adornado feita por Girodet, inspirada, segundo Balzac, por Zambinella como Adonis. O estéril castrado, propagando-se através de outras obras de arte, é um exemplo do meu andrógino tecnológico, o objeto manufaturado. Como o Cavalo de Tróia de Virgílio, ele/ela ferve de semente inorgânica.

Como o poeta de Coleridge, Zambinella é privilegiada mas amaldiçoada. Sua castração é o sacrifício xamanístico da virilidade que acompanha um dom especial na Antigüidade. Coberta de aclamação, ela sofre o duro afastamento da vida normal. Odeia a humanidade: “Para mim, o mundo é um deserto. Sou uma criatura amaldiçoada”. O solitário isolamento do andrógino remonta a *Fragoletta* e antecipa “Delphine e Hippolyte” de Baudelaire, que toma de empréstimo as palavras de Balzac. Zambinella habita um *temenos* misterioso, uma zona isolada criada por seu poder hierático. Quando Sarrasine a vê pela primeira vez, ela está protegida pela moldura teatral, na qual ninguém pode entrar. Visitando a mansão dela, ele é conduzido por um enlutarado “labirinto” de saguões e escadas até o mais íntimo santuário, uma suntuosa “sala misteriosa”. Na verdade, Zambinella é mantida num serrvalho, um *motif* que Balzac torna a usar em *A moça dos olhos dourados*. O aprisionamento físico e psicológico é decadentista. O impiedoso hierarca de *Sarrasine*, o nebuloso cardeal, mantém Zambinella em escravidão. Ela é um objeto de arte valioso, emprestado para protegida exibição pública. Pairando em distanciada onisciência, o cardeal é como o duque escondido de Cellini, escutando a admiração de *Perseu* pela multidão. A obra está sob ciosa vigilância, amorosa e despótica.

Em *Episychidion*, de Shelley, descobri heliotropismo psicológico, o padrão ocidental de submissão erótica a uma personalidade como objeto de arte. O de-

cadentismo transforma isso em obsessão e escravidão, mostradas pela primeira reação de Sarrasine a Zambinella: "Fama, conhecimento, futuro, existência, laureis, tudo desmoronou". A personalidade dele é invadida, e sua autonomia artística derrubada. Quando a mulher de sonho se mostra falsa, ele planeja vingança, mas como homem romântico não pode agir. Em vez de matar, matam-no. O padrão ritual da história é um mito de Actéon: Sarrasine é assassinado por ter visto uma coisa proibida. Toda Roma conhece a situação de Zambinella, mas Sarrasine é um estranho que entra por engano num domínio de convenções e proscições rituais. Profana um mistério religioso. O cardeal é um sumo sacerdote vingativo, derramando o sangue de um invasor ímpio. Ao discutir Blake, chamei o corpo feminino de véu e ocultamento, uma série de santuários internos, como um templo. *Sarrasine* é um processo de descobrir um corpo jamais visto nu de fato. Registra a descoberta do sexo, ou antes do não-sexo. Passando por sucessivos espaços fechados, a história toma forma porque o *castrato*, posando de mulher, a faz imitar o oculto da anatomia feminina. Aposento por aposento, Sarrasine avança para a cela do deus hermafrodita, velado como a Vênus de Spenser. Balzac reúne esses espaços penetrados dentro de uma fronteira final, a narrativa atual em que o passado de Zambinella é recriado para um apavorado confidente.

A novela descreve brilhantemente o radiante fascínio de Zambinella, atraindo Sarrasine a uma intriga que se fecha em torno dele. Lembrem-se dos erros das comédias de travesti de Shakespeare. Desesperando-se, Sarrasine pergunta a Zambinella: "Tens irmãs parecidas contigo? Então morre!". Não estamos no Renascimento, quando um gêmeo sortudo se apresenta para desviar os impulsos homoeróticos para o casamento. O erro sexual de Sarrasine acaba em sua morte. Ele é uma vítima decadentista da arte, uma nova religião que anseia por mártires. O que é moderno em *Sarrasine* é sua questão central de identidade sexual, invenção de Rousseau. Balzac mostra a sexualidade como uma coisa incompreensível e perturbadora. Os travestis renascentistas guiam seus admiradores de volta à integração social. Mas Zambinella, odalisca e solipsista artística numa mesma pessoa, é o andrógino decadentista indiferente ao destino de seu pretendente. A aniquilação dele reflete as auto-anulações dela.

O fascínio de Zambinella relaciona os *castrati* italianos à moderna estrela de cinema, as criaturas mais fascinantes desde os deuses greco-romanos. Angus Heriot fala do "sistema de estrelas internacionais" dos primeiros dias da ópera: "Os grandes cantores do século XVIII foram num certo sentido os precursores de Clark Gable e Marilyn Monroe".⁴ Fascínio e carisma são princípios hermafroditas. Balzac capta a decadência inerente nos *castrati* católicos. Heriot chama de "absurdamente incoerente" a política eclesiástica: até os cúmplices do ato de castração podiam ser excomungados, mas toda igreja italiana tinha cantores castrados, mesmo o Vaticano. A ordem de São Paulo para que as mulheres não falassem na igreja manteve-as fora dos coros até o século XVII e depois. Daí as partes altas serem assumidas por meninos ou eunucos. Como os limpadores de chaminés ingleses, as crianças eram vendidas pelos pais pobres para serem cas-

tradas. Protestantes como lady Mary Wortley Montagu condenavam a prática como bárbara.⁵ Em Roma, em 1745, Casanova comete o erro sexual de Sarrasine. Uma pessoa atraente entra num café: “Pela aparência dos quadris, tomei-a por uma moça disfarçada, e o disse ao abade Gama; mas este me disse depois que era Bepino della Mamana, um famoso *castrato*. O abade chamou-o e contou-lhe, rindo, que eu o tinha tomado por uma moça. A impudente criatura, olhando-me fixamente, me disse que, se eu quisesse, ele provaria que eu estava certo ou que estava errado”. Casanova diz da aprovação dos *castrati* pelo papa: “Roma, a cidade santa [...] desse modo obriga todo homem a tornar-se um pederasta”.⁶ O sistema de *castrati* era outra ilustração do paganismo vestigial do catolicismo romano.

O castrado estrela de ópera inspirava ardor bissexual. Havia entusiásticas claque de *groupies*, um erotismo frenético como a histeria dos homossexuais nas apresentações de Judy Garland, que comparei aos ritos orgiásticos da Grande Mãe. A estrela sempre tem um significado transexual e hierático. Ele ou ela é um criador de cultos. A descrição por Balzac da reação apaixonada de Sarrasine a Zambinella e sua conversão por ela é, conluio, a primeira análise da psicodinâmica da cultura popular. Vemos o momento real de *cathexis* quando o erotismo é transferido do espectador para a persona sexual no palco. Sarrasine é o fulminado fã de cinema moderno.

A rainha Cristina, Napoleão, Goethe e Wagner patrocinaram ou elogiaram os *castrati*. A voz deles tinha um estranho poder não igualado por soprano ou contratenor. Schopenhauer chamou-a de “sobrenaturalmente bela”, com uma “pureza de prata”, mas com um “poder indescritível”. A cantora Emma Calvé chamou-a de “estranha, assexuada, sobre-humana, misteriosa”.⁷ A voz do castrado tinha mais gravidade e autoridade que a de um menino. A música dessas criaturas mutiladas, irreparavelmente recrutadas na servidão artística, atingia paradoxalmente liberdade e dignidade seráficas. Como as estrelas dos estúdios de Hollywood, os *castrati* eram ao mesmo tempo escravos e hierarcas. Embora vários tivessem vivido até o fim do século XIX, sua grande era acabou na década de 1820. A influência deles ainda é sentida nos papéis travestis hoje feitos por mulheres, como o Cherubino das *Bodas do Fígaro* de Mozart e o Octavian de *Der Rosenkavalier* de Strauss. O crescente liberalismo da Europa não mais tolerava a castração de meninos; assim, o desaparecimento dos *castrati* correu paralelo à resistência à escravidão e ao trabalho infantil. Mas houve também uma mudança na moda artística: a voz do *castrato* epiceno pertencia ao *Ancien Régime* cortesão.

A moça dos olhos dourados (escrita em março de 1834-abril de 1835) é a segunda das ficções decadentistas de Balzac. Estruturalmente, assemelha-se a *Sarrasine*: uma mulher misteriosa é seguida dentro de um perigoso labirinto e uma prisão particular. As duas aventuras sexuais acabam em morte, mas agora não é o apaixonado perseguidor, e sim o objeto sexual isolado, que é assassina-

do. O dândi Henri de Marsay, herói de *A moça dos olhos dourados*, é uma das personagens que sempre retornam, chegando mais tarde a primeiro-ministro. Na ópera, em *Ilusões perdidas*, em que ele arrasa o provinciano Lucien de Rubempré com esnobismo patricio, De Marsay tem “uma espécie de beleza de mocinha: beleza de um tipo lânguido, efeminado”.⁸ Sua androginia é a causa de todo o problema em *A moça dos olhos dourados*.

Ocioso e mimado, De Marsay não tem quaisquer crenças éticas ou políticas. O dândi da Regência inglesa foi um florescimento final do estilo epiceno do século XIX, encarnado naquele escorregadio hermafrodita da corte que foi lorde Hervey. De Marsay baseia-se em dândis parisienses contemporâneos como o duque de Morny, com seu “encanto efeminado”.⁹ De Marsay deve ter tirado seu nome do conde d’Orsay, o cativante “Dândi ou Belo” que lady Blesington acrescentou escandalosamente à sua *entourage*. Byron chamou-o de “uma beldade”.¹⁰ O arrogante Eustace Tilley de *The New Yorker*, com seu monóculo, é um dândi do tipo d’Orsay.¹¹

A moça dos olhos dourados é dedicado a Delacroix, cujos luxo e barbarismo orientais vinham de Byron. De Marsay é filho ilegítimo de uma marquesa francesa com o libertino inglês lorde Dudley, baseado em Byron. Como Byron, Dudley foge da Inglaterra em 1816, “para escapar da justiça inglesa, que não dá sua proteção a nada exótico, a não ser mercadorias”. Localizando De Marsay em Paris, Dudley pergunta quem é “o belo jovem”: “Ao ouvir o nome dele, ele disse: ‘Ah! É meu filho. Que pena!’”.¹² Como Byron, portanto, Dudley é ao mesmo tempo bissexual e negligente. Ele criou uma “segunda obra-prima”, uma filha, com uma dama espanhola. Nenhum de seus muitos bastardos conhece o outro.

O longo prelúdio de Balzac é uma pesquisa dantiana do “inferno” da Paris amorala. A cidade é governada por duas forças, “ouro e prazer”, imagens que se fundirão na moça dos olhos dourados. Encontrando De Marsay num jardim, Paquita Valdes é dominada por um “choque paralisante”, que o jovem atribui ao “magnetismo animal” das “afinidades eletivas”. Essas afinidades vêm do fato de que Paquita vive em servidão sexual a uma lésbica espanhola, a marquesa de San-Real, que se revela ser meio-irmã de De Marsay, e portanto seu duplo romântico byroniano. Os olhos de ouro de Paquita significam seu valor material como objeto sensual e artístico. É uma vítima da fria aquisitividade dos aristocráticos filhos de Byron. Contrabandeada para o país como estrangeira, Paquita torna-se um infeliz símbolo de Paris e seus vícios.

De Marsay supõe presumidamente que a moça fortemente guardada é amante do marquês: “Estava para interpretar a eternamente velha, eternamente nova comédia de três personagens”, um velho, uma moça e um pretendente. Mas De Marsay está em erro sexual. O drama tem um homem e duas mulheres, e será tragédia, não comédia. Em seu primeiro encontro, De Marsay tem os olhos vendados e é conduzido interminavelmente pelas ruas, um artifício de alienação que torna sua cidade natal um labirinto sexual. Balzac conseguiu o mesmo efeito em *Sarrasine* transportando seu herói de Paris para Roma. De Marsay che-

ga a Paquita como Sarrasine chega a Zambinella em seu *palazzo*, numa viagem ritualística por uma série de salas escuras.

De Marsay vê-se numa câmara secreta, um opulento toucador recoberto de fino tecido e enfeitado de prata e ouro. É o primeiro ambiente estético elaborado do decadentismo, que antecipa o salão na vida real de Baudelaire e a mansão de Huysmans em *Às avessas*. Gautier diz que Balzac ocupou um salão idêntico quando escrevia *A moça dos olhos dourados*, mas não está claro que salão influenciou o outro.¹³ A descrição do toucador por Balzac é longa, pictórica, e profundamente influenciada por Delacroix. A marquesa lésbica, construindo um serralho para um harém de uma só mulher, é uma esteta, e portanto o primeiro arquiteto decadentista. É uma libertina sadiana, sua cidadela, com as paredes a prova de som, fechando a sociedade e a lei do lado de fora. Sua arena sexual é uma espécie de túmulo. Mais uma vez, estamos no espaço fechado do decadentismo. Todos os detalhes da decoração destinam-se a “incitar voluptuosidade”. Eros intensifica-se com o cativo, um teatro de câmara de personas sexuais. O toucador é um Caramanchão da Felicidade spenseriano, ou um Gabinete de Cristal blakiano, dedicado ao princípio feminino do autodesfrute. O desenho assimétrico, meio curvo, meio retangular, reflete a natureza dividida da marquesa: organicismo feminino unido a geometria masculina, um hermafroditismo psíquico. O plano de cores — vermelho, branco e rosa — dá ao toucador um caráter vaginal, crucial para o chocante final.

O primeiro sexo de De Marsay com a moça é travestido: ela lhe põe um vestido de veludo, uma touca e um xale de mulher. O prazer dele não tem limite. Isso se deve ao virtuosismo de Paquita — ou aos trajes femininos dele? No dia seguinte, ele está furioso: “Tudo lhe mostrava que posara de outra pessoa”. Mas quando volta ao toucador para um encontro final, é ele quem inicia o travestismo. Sua feminilidade está vindo à tona. No clímax, ele fica desorientado pela “primeira mortificação” de sua vida mimada: Paquita chama em delírio o nome de uma mulher. Ele busca um punhal para matá-la, como se o ato súbito pudesse remediar a afronta à virilidade. Paquita visivelmente imagina o amante como a marquesa, uma transposição que eu chamo de metátese sexual. De Marsay foi convocado a um teatro sexual: existe apenas para falicizar uma amante ausente. A moça dos olhos dourados explorou a virilidade dele para seus próprios e perversos fins.

De Marsay jura vingança. Para matar Paquita, ele e seus amigos atacam a mansão, não encontrando, curiosamente, resistência alguma. No toucador, ele encontra a marquesa que voltou de Londres:

A moça dos olhos dourados jazia agonizante, banhada em seu próprio sangue. [...] O toucador branco, em que o carmim do sangue se destacava tão friamente, mostrava que tinha havido uma longa luta. As mãos manchadas de sangue de Paquita imprimiam-se nas almofadas. [...] Tiras inteiras das cortinas acanaladas haviam sido arrancadas por mãos sangrentas, que sem dúvida tinham oferecido uma longa luta. Paquita devia até ter tentado subir a parede. Lá estavam as marcas de seus pés ao longo das costas do divã, pelo qual ela sem dúvida correria em sua fuga. Todo o

corpo dela, rasgado pelas estocadas do punhal da executora, mostrava como lutara ferozmente [...] Estendia-se no chão e, nas vascas da agonia, enterrara os dentes nos músculos do peito do pé de madame de San-Real. A marquesa ainda segurava o punhal manchado de sangue, tinha os cabelos arrancados aos chumaços, o corpo coberto de mordidas, várias das quais ainda sangravam, e o vestido despedaçado mostrava sua forma meio nua e os seios lacerados. Era uma imagem trágica.

Ela não tinha o rosto de uma fúria ávida de sangue e recendendo a ele. Arquejava, com a boca semi-aberta, a respiração saindo rápido demais para ela inspirar pelas narinas.

Eros decadentista, como eu disse, trata o ser amado como *objet d'art*. Balzac demonstra a transformação decadentista de pessoa em objeto nesta cena horripilante, na qual a moça dos olhos dourados é despedaçada pela impiedosa amante. A obra de arte fanaticamente preservada é feita em pedaços. A profusão de ferimentos é uma brutal reiteração da provocação da assassina, a conspurcação fálica por De Marsay. Ao contrário da Ártemis de Éfeso, com seus inúmeros pênis, a marquesa hermafrodita tem só um pênis afiado, o punhal, que faz muitas vaginas. O abuso por ela do corpo da amante dramatiza a femealidade de Paqueta, sua facticidade ou objetismo sexual.

A violência é intensificada pela sangrenta devastação do estético toucador. O Caramanchão da Felicidade de Acrasia é arrasado não pelo cavaleiro branco Guyon, mas pela própria bruxa. A marquesa encena uma ruptura fálica da cela vaginal. Arquejando frenética e sangrando de suas próprias feridas, ela tem um macroorgasmo com seu estupro-assassinato da moça e do quarto. Balzac encena uma selvagem orgia sadiana, uma volta de Medéia. O toucador saqueado é um panorama de civilização desordenada pelo ctônio. A cena parece um apocalipse de energia romântica. Mas não: não assistimos ao assassinato, nem por *flashback* nem por fala de mensageiro. Como De Marsay, nós o encontramos quando já é uma lembrança, e o toucador está em ruínas arqueológicas. Balzac interessa-se pelo assassinato não como ato, mas como quadro apolíneo, um congelado glifo decadentista.

Visualmente, a cena de assassinato é sem dúvida modelada na *Morte de Sardanapalo* de Delacroix, com sua tumultuada destruição (fig. 36). A marquesa combina o efeminado imperador de olhos frios de Byron com o tenso guarda que enfia a faca na garganta de uma odalisca nua, presa e sexualmente tomada por detrás. A marquesa, com sua "tez moura", é também a sultana Gulbeyaz de Byron, que anda com um punhal e aqui o usa. A marquesa de Balzac é a primeira mulher ctônica feroz do decadentismo, prefigurando Cleópatra, Heródias e Salomé. É o yirago andrógino, exuberantemente feminino mas mentalmente masculino. É dionisíaca por seu furor (ela não vê De Marsay) e seu estilo de assassinato que oblitera a forma, uma picada assinatura dionisíaca. Um paralelo com *Sarrasine*: a marquesa, como o cardeal, é o hierarca ciumento vingando a profanação de uma posse isolada. Mas o cardeal envia emissários armados de punhais, enquanto a marquesa, como amazona oriental, brande ela própria a arma do crime. Um paralelo com *Christabel* de Coleridge: um crime sexual ocorre



36. *Eugène Delacroix, Morte de Sardanapalo, 1826.*

num palácio nominalmente governado por um velho, impotente. Enquanto isso, a casa é revirada de pernas para o ar por lesbianismo e esportes sangrentos.

Esperamos em suspense o guardião desconhecido de Paquita, até a daimônica epifania das páginas finais. A marquesa chega como um rei medieval de volta da guerra, para vingar a esposa desonrada. Deixou a noiva com um cinto de castidade: Paquita lamenta “o anel de bronze posto entre mim e a criação”. Anel de bronze, olhos de ouro, círculos amontoados do inferno parisiense. A experiência sexual feminina, centrada na solipsística rosa blakiana do toucador, tem uma intratabilidade e uma exclusividade primitivas. O verdadeiro hierarca aparece nessa história, como não faz em *Sarrasine*. Como Balzac o descreve? A pessoa ansiosamente esperada aparece primeiro como um pé! Quando De Marsay irrompe no toucador, vemos pelos seus olhos Paquita agonizante e o quarto despedaçado, minuciosamente descritos. Depois erguemos o olhar pelo corpo caído de Paquita, e vemos seus dentes cravados no pé da marquesa. A novela então abandona a moça e transfere sua atenção para a marquesa, a quem acompanha até o fim. A técnica de Balzac é espantosamente profética do estilo cinematográfico. Seu olho é câmera e holofote. Ele dá uma panorâmica no toucador, um *zoom* no pé, depois eleva-se lentamente para pegar a estatuésca marquesa. O pé mordido pertence a uma estética decadentista. Havelock Ellis diz da arte decadentista: “O todo é subordinado às partes”.¹⁴ O quadro geral é

atomizado, como no maneirismo. A marquesa de Balzac aparece não apenas como um pé, mas como parte de um pé, um peito de pé, e até mesmo parte deste, os músculos de um peito de pé. O humano é reduzido ao bestial, como acontece com o Ugolino de Dante mordendo um crânio. Mas as mulheres de Dante jamais descem tão baixo. Balzac usa seu romance do pé fixo como um *rite de passage* narrativo, mudando a trilha da história para um novo personagem. Nesse momento singular, a imaginação literária francesa desvia-se para o decadentismo.

O final de *A moça dos olhos dourados* antecipa o clássico momento do cinema. Paquita não é apenas assassinada, mas massacrada, como na cena de assassinato de *Psicose* (*Psycho*, 1960), de Alfred Hitchcock. Em Hitchcock como em Balzac, um hermafrodita brandindo uma faca (o travesti Norman Bates, feito por Anthony Perkins) esfaqueia compulsivamente o corpo de uma bela mulher fechada num caramanchão feminino (Janet Leigh como Marion Crane, ensaboando-se extaticamente num reluzente banheiro branco). O horror das duas cenas vem da mutilação do sensual corpo feminino, em torno do qual se construiu trabalhosamente uma aura erótica, em Balzac pela ênfase na beleza “luminosa” de Paquita, e em Hitchcock pela exibição voyeurística de Janet Leigh meio nua, que usa lingerie desde a primeira cena. Até seu infeliz banho de chuveiro, Marion tende a aparecer em imponentes sutiãs dos anos 50, brancos e depois negros, de acordo com seu mutante estado de espírito. Será ela vulnerável a ataque apenas quando retira sua armadura amazonina? Paquita agonizante arranca as cortinas, e Marion agonizante arranca a cortina do banheiro. Rasgar um véu significa destruição do caramanchão do corpo feminino. Balzac e Hitchcock transformam a mulher bonita num objeto. O sangue de Marion escorre indiferentemente com a água do banho para o ralo. Seu corpo cai desajeitado sobre a borda da banheira. A face é deformada pelo chão de ladrilhos. E a última coisa que vemos dela é seu *olho* morto, em que a câmera se demora até que ele adquira o iconismo dos olhos dourados de Paquita. Frio e marmóreo, mas ainda reluzindo de beleza. O olho de Marion pertence a uma estátua caída, um objeto de arte vandalizado e abandonado. Balzac e Hitchcock registram atos sexuais simbólicos de cultistas megalomaníacos mas falicamente impotentes. Norman Bates, como a marquesa, tem seu próprio objeto de amor aprisionado — o corpo mumificado da mãe.

Deixamos a marquesa parada aturdida sobre o corpo de Paquita. Quando ela por fim vê De Marsay, lança-se sobre ele de punhal erguido. Ele pega-lhe o braço, e por um momento os dois ficam parados tremendo, olhando um ao outro em frio choque: “Os dois Menaechmi não podiam ser mais idênticos. Numa respiração, fizeram a mesma pergunta: ‘Lorde Dudley não é seu pai?’”. Apon-tando para Paquita, De Marsay diz: “Ela permaneceu fiel à raça”. É o segundo quadro congelado da história. Os duplos fraternos românticos reúnem-se numa grande cena de reconhecimento. O terror deles é de enfrentar um fantástico reflexo. O desejo no *Epipsychidion* de entrar em profundo diálogo emocional e sexual com o próprio duplo se realiza em *A moça dos olhos dourados*. Embora irmão e irmã sejam estranhos, encontram-se irresistivelmente pelo magnetismo

de sua substância espiritual idêntica, uma gravitação que atua em *The monk*, no qual o incesto é cometido inadvertidamente. Eu disse que o incesto de Byron pode ter sido um sonho de cópula consigo mesmo em forma sexualmente transmutada, algo que quase acontece em Balzac: De Marsay agarra e beija a marquesa, que se solta. Um incesto deslocado ocorreu de fato, pois irmão e irmã desejam e desfrutam o mesmo objeto sexual. O estupro em grupo por pelotões do exército ou irmãos de fraternidades pode ocultar impulsos homossexuais subliminares. Do mesmo modo, a marquesa e De Marsay se encontram no corpo de Paquita, a quem ambos inseminam. Inundam-na com sua força superior, varrendo-a.

Irmão e irmã têm “a mesma voz”. Ambos são estetas, sensualistas, assassinos. Balzac faz do meio feminino Byron o progenitor de andrógynos gêmeos. Nessa *Décima segunda noite*, Viola é mais feroz que Sebastian. De Marsay é um Apolo epiceno helenista, e sua gêmea é Ártemis como Senhora das Feras. Antes e depois do assassinato, também a marquesa é decadentista. Ela parte para um convento espanhol, um esquema decadentista típico: o voluptuoso acaba na Igreja, passando facilmente da perversão ao celibato, simplesmente mudando um excesso ritualizado por outro. No convento, empreenderá a marquesa uma ímpia memorialização da morta Paquita? Ou repetirá os caprichos lésbicos de *A religiosa* de Diderot? A marquesa importa barbarismo mediterrâneo arcaico para a moderna Paris, como Cleópatra ameaça fazer em Roma. A viagem de De Marsay pelo labirinto da cidade até o toucador secreto é assim uma regressão através da história, onde, como sempre acontece no romantismo, o incesto aguarda como um destino espiritual.

De Marsay chama Paquita de “a mulher mais adoravelmente feminina que já conheci”. Como em Spenser, Blake e Sade, a feminilidade é um convite à desgraça. Isso fica óbvio quando De Marsay e os amigos invadem a mansão. Mitologicamente, os homens devem ser libertadores, como Perseu resgatando Andrômeda do monstro (a marquesa lésbica). Em vez disso, numa inversão decadentista, os homens vêm para assassinar a donzela. Daí a feminina Paquita ser esmagada entre forças opostas. Ela é assassinada tanto por insultar o princípio masculino quanto por ceder a ele. A jovem analfabeta não conhece nada além do sexo, filosofia de toucador sadiana. Pratica uma alquimia sexual, descobrindo e reforçando a condição de gêmeos da marquesa e De Marsay pela imposição de uma ardilosa persona sexual nele. Como a Bruxa de Shelley, ela fabrica um criado Hermafrodita, um manequim masculino da marquesa. Ao mesmo tempo, intensifica a androginia da marquesa, cujo ciúme a faz passar radicalmente para o extremo masculino. Submetendo-se em fantasia à mulher com um pênis, Paquita cria-a, pois a marquesa toma o punhal fálico para matá-la. Balzac confirma a intuição da perversidade erótica da feminilidade irrestrita, de Spenser e Blake: flertando com De Marsay, Paquita induz seu próprio estupro-assassinato.

Naturalisticamente, De Marsay delega poderes aos amigos para vencer os guardas da mansão, que se esfumam quando eles chegam. Mas arquetipicamente, ele precisa de companheiros homens para reter sua própria identidade sexual

num ambiente alucinatoriamente feminino. Se a marquesa é a Gulbeyaz de Byron, a mansão é o serralho de *Don Juan*, no qual a virilidade é posta sob uma canga e ridicularizada. O travestismo de De Marsay é assim Don Juan como Juan-na. Como o serralho de Byron, o toucador é o matriarcado guardado por eunucos — daí o sinistro africano Christemio, antecipando o vampiresco carrasco-eunuco da *Salomé* de Gustave Moreau. Paquita poluiu um santuário feminino. Pelo sacrilégio de admitir um homem, como Públio Clódio travestido nos ritos da Bona Dea, ela é assassinada e o templo destruído. A marquesa assassina Paquita como um holocausto a uma deusa irada. Como se trata de uma ficção romântica, o santuário abriga um culto do ego: a marquesa é essa deusa.

O Balzac do romantismo tardio amplia a filosofia do sexo de Rousseau e Sade. Em *A moça dos olhos dourados*, irmão e irmã provam o parentesco pelo intercurso com a mesma mulher. Um ato sexual é o veículo ritual de identidade. Funcionando abstratamente, despido de emoção, o ato é um instrumento ocidental de autoconhecimento. A moça dos olhos dourados é apenas uma herma de fronteira onde dois compatriotas se encontram. O conhecimento adquirido pelos duplos fraternos de sua experiência sexual em colaboração não beneficia a ninguém. É eticamente dissipado pela separação romântica do ego da sociedade. Ao contrário dos gêmeos de Shakespeare, esses duplos não se afiliam, mas divergem de imediato. A irmã diz francamente ao irmão: “Jamais nos encontraremos de novo”. Cada um retorna à amoral solidão sadiana. Os gêmeos renascentistas provocam e satisfazem múltiplas reações eróticas, mas os gêmeos do romantismo concentram-se solipsisticamente na mesma jovem e a obliteram, num incestuoso *cul de sac*.

Para seu reconhecimento mútuo, irmão e irmã retornam às suas origens poéticas no serralho de Byron, um ponto-onfalos delfico. Byron é o progenitor de *A moça dos olhos dourados* tanto dentro quanto fora do texto. Na verdade, desconfio que a marquesa fica em Londres a maior parte da história porque está tomando transfusões de imaginação romântica inglesa. Seu lesbianismo vem da sultana de Byron, da Camille de Latouche e de sofisticadas notórias como George Sand. A história termina com o novo cinismo decadentista, uma revivescência da libertinagem do século XVIII. De Marsay, passeando, descarta uma pergunta sobre a moça dos olhos dourados: está morta, diz, “um mal do peito”. Em outras palavras, ela tinha um coração. Desapareceu o lirismo de Rousseau. O toucador encharcado de sangue de *A moça dos olhos dourados* engloba a virada do apogeu romântico para o romantismo tardio, com sua artificialidade, escravização e corrupção.

Balzac começou a escrever *Serafita* (dezembro de 1833-novembro de 1835) antes de concluir *A moça dos olhos dourados*. Vejo as duas histórias como metades moralmente opostas de uma única idéia sexual. Uma é o Inferno da *Comédia humana*, a outra o Paraíso. *Serafita* é incomum em Balzac, por passar-se fora da França, na Escandinávia, terra do místico sueco Emanuel Swedenborg,

cujas idéias esmagam a narrativa. A gélida brancura da Noruega permite a Balzac atingir deslumbrantes efeitos apolíneos, como os de Spenser. Provavelmente devido a seu ocultismo, *Serafita* era a obra de Balzac favorita de Yeats.

Um homem e uma mulher, Wilfrid e Minna, apaixonam-se por Serafita, a quem ele vê como mulher e ela como homem. A indeterminação do gênero é mantida por toda a novela. Serafita pertence à minha categoria do andrógino como anjo apolíneo. Como Wordsworth e Shelley, Balzac tenta uma serafização romântica, a mais elaborada da literatura. Wilfrid e Minna testemunharão a transfiguração de Serafita num serafim de verdade, acolhido por hostes celestiais. *Serafita* é o *Epipsychidion* francês.

Na parte I, "Serafito", vemos o anjo em sua fase masculina. É um efebo adolescente de "brilhante esplendor", os olhos chispando de fogo solar. Sua terra nortista é um reino visionário reluzindo com "lampejos de efêmeros diamantes pela superfície cristalizada da neve e do gelo". Personagem e clima estão saturados de luz apolínea. Descendo a montanha para reencontrar a sociedade, Serafito torna-se Serafita. Retração espiritual, transformação sexual: o rosto suaviza-se; a voz torna-se fina. A mudança de perspectiva sexual de Spenser é um rápido atalho, mas a de Balzac é uma longa descida deslizante, uma metamorfose ovidiana, lenta e mágica. Minna, por exemplo, como a Charlotte de Goethe, tem uma inteligência conspicuamente mediana. Essas pessoas funcionam como pára-raios retóricos, absorvendo a carga elétrica gerada pela carismática Serafita. Estabilizam o naturalismo do texto e impedem-no de transformar-se em alegoria.

Serafito repele os avanços de Minna: o sexo é "demasiado grosseiro" ou material. Como a Camille de Latouche, ele se chama de monstro e exilado, um marginal romântico. O hermafrodita, completo demais, está aprisionado em solidão. Como a Belpheobe de Spenser, ele/ela foge da contaminação de seres inferiores. A Serafita de nove anos de idade só podia sentar-se na igreja quando separada dos outros: "Se não se deixar esse espaço ao seu redor, ela fica doente". Como a Mignon de Goethe, Serafita tem um excesso de intensidade nervosa. É auto-aprisionada no círculo mágico de pureza ritual, uma quarentena xamanística. Como o Manfred de Byron, Serafito declara: "Vivo sozinho e para mim mesmo". O conhecimento do romantismo tardio pressiona-o: "Como os devassos imperadores da Roma pagã, tudo me repugna". Ele tem uma paradoxal combinação de saciedade e virgindade.

Na parte I, vimos Serafito do ponto de vista da enamorada Minna. Na parte II, "Serafita", adotamos o ponto de vista do enamorado Wilfrid, que julga o anjo mulher. Serafito negou ser homem. Agora Serafita nega ser mulher. Serafita sempre se coloca do outro lado de qualquer gênero que se projete nela. São as castas evasões do andrógino apolíneo, como Belpheobe "recuando" das garas luxuriosas. Amada, como Rosalinda, por homem e mulher, Serafita descobre uma solução romântica única. Declara Wilfrid e Minna "um só ser", simultaneamente "irmão ou irmã" dela. Assim, que seu irmão e sua irmã se ca-

sem um com o outro! A história termina com a união dos dois, tão pouco íntimos que até esse ponto se têm tratado com o formal *vous*. O casamento deles é a conjunção romântica dos duplos, o esquema de *Manfred* e *Sardanapalus* de Byron. Serafita faz o Hymen de Shakespeare, um espírito nupcial numinoso. O final é a ascensão de um deus, deixando seus discípulos atrás para preparar um culto. Wilfrid e Minna, como “um só ser”, são metades divididas de um andrógino platônico. Como a Bruxa de Shelley, Serafita forma um reflexo, um auto-retrato hermafrodita. Casar seus admiradores é fundir duas visões sexuais de uma personalidade. Serafita realiza uma ousada experiência perceptiva e remonta-se em forma humana. Repete *Epipsychidion* criando seu próprio duplo incestuoso.

“Quem e o que é você?” pergunta Minna, como Shelley ponderando o status ontológico de Emilia Viviani. Wilfrid compara Serafita a gases, meio material, meio espiritual. Seres ocultos “operam magia” sobre “vítimas desafortunadas”, reduzindo-as a “desgraçada servidão”, com “o peso e o magnífico domínio de uma natureza superior”. “Penetrado” por Serafita, Wilfrid sofre a escravização decadentista: “Eu a amo e a odeio!”. A dualidade sexual dela mergulha-o na ambivalência emocional de Catulo. Ele tem visões decadentistas de fosforescência e narcose. Serafita é como o ópio ou o peixe torpedo, “que eletriza e estonteia os pescadores”. A personalidade carismática é um vampiro, indiferente ao sofrimento humano.

A parte III, “Serafita-Serafito”, completa o anjo com genealogia. Ela parece “concebida pela união de sol e gelo”, como o “fogo e gelo” spenserianos do Hermafrodita de Shelley. Como o filho da prima de Swedenborg e seu “mais zeloso discípulo”, o barão Serafitz, Serafita é uma emanção do pensamento de Swedenborg. A relação deste com *Serafita* é a de Byron com *A moça dos olhos dourados*: os dois homens são excêntricos lançadores de moda e progenitores de andróginos. O jovem Balzac, diz Félix Longaud, “nutriu-se” da coleção de Swedenborg de sua mãe.¹⁶ *Serafita* trata Swedenborg meio a sério, meio na brincadeira. Um pastor descreve a obra de Swedenborg como uma “torrente de iluminação celestial”: “Quando lemos, temos de ou perder o juízo ou tornarmos visionários”.

O mais moderno tema de *Serafita* é a relatividade da percepção, também abordada em *Wuthering Heights* [Morro dos ventos uivantes], de Emily Brontë. Numa ritual triangulação do olho, três pessoas no pátio de um castelo espiam Serafita por uma janela. Ela está parada, arrebatada, numa névoa fascinante, um objeto de culto num gabinete de cristal. Cada visitante faz uma interpretação sexual diferente: Minna vê um homem; Wilfrid e o pastor vêem uma mulher. A enigmática Serafita é uma personalidade a ponto de desaparecer. Nenhum dos que falam parece ouvir os outros, como em *The waves* [As ondas], de Virginia Woolf. No fim, explode a acirrada discussão sobre o sexo de Serafita. A história começa a oscilar surrealisticamente, linha a linha. A única analogia é a litania de Catulo ao castrado Átis. As manipulações das identidades sexuais por Balzac são as mais complexas da literatura. Mesmo o *Orlando* de Vir-

ginia Woolf, com sua mudança de sexo no meio do caminho, trata seu andrógino com simplicidade esquemática, comparado com o chamejante entrelaçamento de sexo objetivo e subjetivo de *Serafita*. Muita coisa se perde na tradução, já que Balzac explora as ambigüidades das línguas românicas: o inglês tem de escolher *ele* ou *ela* nos pronomes, enquanto o francês pode evitar comprometer-se. O gênero de Serafita oscila, de modo que Wilfrid e Minna se entendem mal quando sonham em voz alta com seu anjo hipnótico.

Na morte e transfiguração, Serafita torna-se II — masculino ou neutro. É agora um serafim e anjo masculino (“*le Séraphim*”, “[*le*] *ange*”). A história é organizada em verticais que Minna e Wilfrid não podem seguir, como Shelley recuando da inspiração. A faladeira Serafita passa para o silêncio apolíneo, além da linguagem. Desmaterializando-se, ela sublima o ego e o texto. Acho que sua fragilidade e eterealização terminal vêm da Mignon de Goethe, que vira anjo e morre. A heroína de Balzac recolhe-se ao leito para dar à luz a si mesma. Replica um perfeito andrógino, seu superego artístico, como uma *couvade* de Cellini. O *Perseu* é um triunfo renascentista de agressiva praticidade, a matéria sujeita à vontade. Serafita progride por purificação romântica da consciência. A saga de Cellini acaba com artista e obra de arte separados por distância social. Mas a saga romântica de Balzac termina com ego e obra unidos. O ego é a obra de arte, outra conjunção de duplos romântica.

Serafita como símbolo do homem aperfeiçoado pode ser influenciada por teóricos sociais como Ballanche e Saint-Simon, que identificavam o andrógino com reforma social e fraternidade universal.¹⁷ O andrógino otimista é o único exemplo de andrógino público (e não personalista) do tipo renascentista no século XIX. Situando a história em 1800, Balzac (nascido em 1799) sugere que sua era rompe com o passado através da revelação sexual de Serafita. É como Freud pós-datando a primeira edição de *A interpretação dos sonhos* para inaugurar o século XX e dar-lhe um caráter revolucionário freudiano.

A moça dos olhos dourados e *Serafita* respondem-se uma à outra, invertendo suas estrelas hermafroditas. Na amoral *Moça*, com seu enclausuramento decadentista, dois andróginos são homicidamente dirigidos para um centro convencional. No moral *Serafita*, com seu espaço e altura, dois gêneros convencionais são amorosamente dirigidos para um mediano hermafrodita. *A moça dos olhos dourados* está impregnada de paixão sexual do Sul, recriada no opulento toucador da marquesa. *Serafita* congela sexo e gênero em gelo nórdico. Corpo *versus* mente, sensualidade *versus* abstração: como D. H. Lawrence, Balzac diagrama a esquizofrenia cultural européia. A natureza está escravizada ao serafim. O gelo racha e a natureza revive só quando Serafita enfraquece e morre. As duas histórias de Balzac contêm e corrigem uma à outra num padrão circular de sexo e geografia.

Personas andróginas aparecem por toda parte em *A comédia humana*. Na grande tríade de personagens de Balzac, Eugène de Rastignac, com sua beleza

de menina, e Lucien de Rubempré são escravizados pelo maquiavélico mestre do crime, Vautrin. Os símiles transexuais aplicados a Eugène são como uma tinteira de violeta que torna seu narcisismo visível ao olho do leitor. Lucien macaqueia o dândi De Marsay, como o Dorian Gray de Wilde macaqueará lorde Henry Wotton, cuja sedução moral de Dorian lembra a de Lucien por Vautrin. Lucien têm mãos, pés e quadris de mulher, um perfil grego, faces de “penugem sedosa” e “têmporas branco-ouro” de “olímpica suavidade”.¹⁸ O “diabólico” Vautrin é um hierarca masculino acompanhado por dois anjos efeminados. Por magnetismo homoerótico, ele atrai Eugène e Lucien ao santuário íntimo de sua consciência, onde se estende o ilusório banquete satânico de riqueza e poder.

Um dos grandes andróginos femininos de Balzac, baseado em George Sand, é a romancista Félicité des Touches, a quem Balzac chama de “a ilustre hermafrodita”, por causa do gênio masculino dela.¹⁹ O pseudônimo literário dela, Camille Maupin, é uma coalizão de respeitadas referências a Latouche e Gautier. A heroína de *Prima Bette* (1846) é um andrógino num modo diferente, o ctônio. É “uma camponesa primitiva”, com um “rígido temperamento masculino”, energizada pela proximidade da natureza. Seus estados de espírito favoritos são “ódio e vingança irrestritos, como conhecidos na Itália, na Espanha e no Oriente”, regiões “banhadas pelo sol”.²⁰ Portanto, Bette é irmã selvagem da marquesa espanhola de *A moça dos olhos dourados*. A solteirona Bette tem um toque do lesbianismo da marquesa. Seu “amor ao poder” é despertado por um artista polonês de vontade fraca, o conde Wenceslas Steinbock, “um jovem pálido e belo”. “A natureza cometera um erro”, diz Balzac, “ao atribuir-lhes seus sexos.” A relação de dominação e submissão dos dois é modelada nos casos de George Sand com os delicados Chopin e Alfred de Musset.

Bette vira Musa “ditatorial”, tornando produtivo o artista sonhador. Quando ele se casa e se torna sexualmente ativo, sua obra fracassa e pára. Balzac julgava o celibato crucial para a realização artística e intelectual, e permaneceu celibatário durante a maior parte dos anos de trabalho na gargantuesca *Comédia humana*. A primitiva materialidade de Bette abala seu *protégé*. Ela o fertiliza e o torna potente como artista, mas apenas inibindo-o sexualmente. Quando ele troca a servidão sadomasoquista pela felicidade pessoal, perde sua identidade artística. Como o Apolo de Keats, é despertado do torpor melancólico por um bruto titã fêmea. O poder mental e físico de Bette vem de sua virgindade, que lhe dá “uma força diabólica, ou a magia negra da Vontade”. A dureza de sua personalidade é como a dos radiantes personagens de Spenser, de nítido contorno apolíneo. A castidade é normalmente uma estratégia antictônica, mas Balzac a combina estranhamente com força ctônica. Bette torna-se “um diamante negro”, “uma Virgem bizantina”, cujo “hierático porte ereto” lembra os deuses da escultura egípcia. É “granito, basalto, pórfiro ambulante”. Condensando-se num *objet d'art* apolíneo, ela imita a sociedade, a fim de penetrá-la e perturbá-la. Os cristais de gelo apolíneos de *Serafita* tornam-se o diamante negro amoral de *Prima Bette*. A agressão primal de Bette escurece o olho

ocidental conceitual. Embora ela pertença a um romance social, ressoa de arquétipo, porque é uma voluntariosa andrógina romântica.

Balzac aspirava à aristocracia, enobrecendo-se com o acréscimo de um “de” em seu nome. Talvez haja uma vontade de identificação com seu Henri de Marsay, árbitro *débonair* da moda parisiense. Os carismáticos *epheboi* meio femininos de Balzac representam o que as amazonas apolíneas Belpheobe e Britomart representavam para Spenser. São ideogramas visionários de aristocracia, da fria beleza da categoria e berço. Balzac, um mesomorfo centáureo, projeta esses elegantes ectomorfos como criaturas de um sonho hierárquico. Os malfadados Lucien e Wenceslas parecem ter temperamento “artístico”, sensíveis e impressionáveis. Mas não são balzaquianos. Ironicamente, os andróginos femininos de Balzac estão mais próximos dele em corpo e mente. A Prima Bette tem a força muscular e a tenacidade dele, e a ela ele dá a teoria que defendia na vida real de conservação da energia por meio da renúncia sexual. Portanto, esses muito andróginos são auto-retratos de Balzac, refletindo-se uns aos outros como as metades perceptuais de Serafito/Serafita. O andrógino masculino é fantasia, o feminino realidade.

CULTOS DE SEXO E BELEZA

Gautier, Baudelaire e Huysmans

O pai do decadentismo francês e inglês é Théophile Gautier, que começou sua carreira como pintor. Ele cria o esteticismo, a adoração neopagã da beleza. A liberação e ritualização do olho por Gautier transforma o romantismo de ctônico em apolíneo, pondo-o na linha principal de hierarquismo egípcio que começa no Egito e na Grécia. Gautier influenciou profundamente, segundo eles próprios, Baudelaire, Flaubert, Mallarmé e Swinburne, e por conseguinte está muito presente em Walter Pater e Oscar Wilde. Como libretista de *Giselle* e *O espectro da rosa*, também contribuiu para a história da dança. O esquecimento de Gautier pela crítica talvez se deva a pudicícia, após a queda de Wilde, mas também reflete indiferença à sensualidade da arte. A análise de estilo ainda é uma ciência imperfeita. O estilo, fundamental em Gautier, é a música das personagens sexuais.

A obra-prima de Gautier é *Mademoiselle de Maupin* (1835), para Saint-Beuve a “Bíblia” do romantismo. Foi o livro favorito de Balzac durante um importante período criativo. Baudelaire chamava-o de “um hino à Beleza”, e disse que tivera uma “convulsão nervosa” ao deparar-se com o estilo “ondulante e luzidio” de Gautier.¹ *Maupin* é dominado por uma nova Rosalinda. Desde as amazonas renascentistas que não se via uma heroína mais ousada, mais atlética ou carismática.

Irritado com um artigo de revista, Gautier decidiu escrever um romance histórico sobre Madeleine de Maupin d'Aubigny, atriz e travesti bissexual do século XVII. Contudo, diz René Jasinski, os olhos, os cabelos, o rosto e o “espírito viril” de Madeleine pertencem a George Sand.² Em estrutura sexual, o romance assemelha-se a *Serafita*: um homem e uma mulher se enamoram de um andrógino, que rejeita os dois admiradores e, antes de desaparecer para sempre, ordena-lhes que se unam em nome dele/dela. Mas as duas obras foram escritas simultaneamente (1833-35), e nenhuma poderia ter influenciado a outra. Balzac e Gautier só se conheceram após a publicação de *Mademoiselle de Maupin*, que impressionou tanto Balzac que ele procurou ser apresentado ao autor, início de uma amizade que durou a vida toda. A misteriosa semelhança se deve à dívida

das duas histórias para com a *Fragolette* de Latouche e à passagem histórica do alto romantismo para o romantismo tardio.

Embora a primeira parte, meditações epistolares de um melancólico romântico, possa ter sido escrita antes, *Maupin* é unificado por suas problemáticas sexuais e o novo tema do esteticismo. Um andrógino masculino, o esteta D'Albert, está destinado a ficar obsedado por um grande andrógino feminino. Seu monólogo de abertura oferece o contexto psicossocial do qual emerge obrigatoriamente Madeleine, arrebatando o romance com uma energia ficcional que não esmorece até o fim. Como *Fausto*, *Maupin* faz experiências com o gênero. Reagindo à sua ambígua multiplicidade, Baudelaire fala dele como romance, narrativa, quadro, devaneio. A prosa eleva-se sonhadoramente até a poesia, coisa cada vez mais evidente na obra posterior de Gautier. John Porter Houston chama *Maupin* de ancestral do moderno romance lírico.³ Incorpora cartas, narrativa, diálogo teatral, até um ensaio — o infame prefácio, primeiro manifesto do esteticismo. Gautier ataca os valores burgueses e afirma que a arte não tem utilidade social nem conteúdo moral. A beleza é a única missão da arte. O prefácio não é, como muitas vezes se diz, desligado da história. O romance parte da premissa da beleza, ausente da cultura moderna, depois a ilustra na forma deslumbrante de mademoiselle de Maupin. Gautier, com Latouche, forja a fusão decadentista entre a ambigüidade sexual e a estética, que se manterá por todo o pré-rafaelismo, art nouveau e o simbolismo, até o art déco e Erté.

O deprimido D'Albert é um sofredor sensível, como o René de Chateaubriand, que contrai seu *mal du siècle* do Werther de Goethe. Mas D'Albert primeiro desenvolveu a consciência do romantismo tardio. Falei da opressiva autoconsciência do apogeu romântico, do qual o confronto de Shelley com seu espectro é uma máscara ou alegoria. O romantismo tardio alivia essa opressividade com uma estratégia de sofisticação. Os *travails* românticos de D'Albert têm um novo ar de distanciamento. Há um espirituoso *comentário* sobre o ego, como de um espectador à distância. O solipsismo do alto romantismo torna-se o isolamento do romantismo tardio, não do objeto (como em Balzac), mas do sujeito. A consciência do romantismo tardio, separada da natureza, cria arte, e por conseguinte o olho é o único modo de conhecimento. Esse *connaissanceurismo* de autocultivo é estranho a todos os alto-românticos, com exceção de Byron. A aristocrática ironia de Byron pode ser uma fonte primária do romantismo tardio francês. O arejado humor dele está em toda parte em Gautier.

D'Albert é o homem sensível de Rousseau, mas os discípulos de Rousseau não cortejavam os olhos de um teatro público. D'Albert é um dândi, vadio e *blasé*. Usa tecidos finos (como Gautier) e cacheia os cabelos para ir contra o convencional, que o chama de efeminado. Como acontece com o epiceno Páris, de Goethe, as mulheres podem ser atraídas pelo que aos homens repugna. O vaidoso De Marsay de Balzac diz: "As mulheres gostam de janotas!"⁴ Madeleine queixa-se da rudeza e falta de jeito, das inabilidades eróticas dos homens. Para Gautier e os decadentistas, a masculinidade não é estética. O homem deve ser hermafroditizado para o amor. No rude Artegall de Spenser, igualmente

transformado, a ação renascentista é moralizada. Mas no esteta, a ação é deformada para tornar-se bela.

D'Albert "parece mais um ator que um homem", escapando da prisão do sexo por intermédio de uma pantomima de personas. Ele tem fantasias de mudança de sexo, como Tirésias. Finalmente, embarca numa busca platônica. Como Shelley, D'Albert sonha e depois dá vida a uma "mulher imaginária", encarnação da "beleza abstrata". O princípio básico do alto romantismo é a imaginação, um processo dinâmico pelo qual a mente atua sobre a realidade. O princípio do romantismo tardio francês é a arte, em grande parte como pintura e escultura estática. A arte aristocrata e religiosa pré-revolucionária francesa era muito mais ornamentada que qualquer coisa na Inglaterra. O romantismo francês reviveu a austeridade do gótico, ao qual Gautier era hostil. D'Albert faz um contramovimento em direção ao classicismo grego, as crenças apolíneas do Renascimento italiano seguidas por Jacques-Louis David. Ele subscreve o idealismo grego: "Adoro a beleza da forma acima de tudo; beleza para mim é divindade visível".⁵ Como em Platão, a pessoa bela é um deus. Gautier disse aos irmãos Goncourt: "Toda a minha distinção é que sou um homem para quem o mundo visível existe".

Mademoiselle de Maupin demonstra como a paixão romântica pelo visível é em detrimento do invisível ou ético. O esteta é um imoralista. D'Albert rejeita "a mortificação da matéria que é a essência do cristianismo". Diz: "Para mim, é uma verdadeira tortura ver coisas ou pessoas feias". Como as aparências externas são só o que importa, ele evita os velhos, "porque são enrugados e deformados". Eis aí as origens da estética de Wilde, com sua arrogante exclusividade. O velho ou feio não tem valor para o poeta do mundo visível. D'Albert retoma a elevada afirmação grega: "O que é fisicamente bonito é bom, tudo que é feio é mau".⁶ O apolíneo é sempre cruel. Só Dioniso oferece empatia. O esteticismo investe em objetos de arte o afeto que retira das pessoas. D'Albert julga as mulheres como se fossem estátuas, e ama as estátuas como se fossem mulheres. A emoção é ritualizada e objetificada.

Condescendente com as mulheres de fato, por suas carnosas imperfeições, ele fica estonteado com mademoiselle de Maupin, que quebra todas as regras. Está disfarçada de cavaleiro, tão linda para ele que ele pensa estar virando homossexual. Pela primeira vez, sente uma eletrizante submissão erótica a uma pessoa viva, realização de sua profecia estética. O mesmo acontece com Sarrasine de Balzac. Madeleine é a materialização da teoria da beleza ideal de Gautier, do mesmo modo como Serafita é uma emanção do pensamento de Swedenborg.

Gautier põe-se a fazer jogos com o leitor. Na mudança de perspectiva sexual de Spenser, o verdadeiro sexo de Madeleine seria revelado assim que ele a viu do ponto de vista do público. Mas Gautier, como Balzac, está interessado na ambigüidade romântica por si mesma. Finge saber tão pouco quanto nós sobre o sexo do cavaleiro. Madeleine aparece como "ele", e como "ele" continua por muitos capítulos. Suas relações com seu pajem, outra moça disfarçada, são fisicamente afetuosas. Gautier seduz o leitor para levá-lo a um estranho cara-

manchão crepuscular de incerteza sexual. Como em *The faerie queene*, entreve-
mos muita carne branca macia por baixo de roupas em desalinho. O leitor está
sendo manipulado e excitado, suas próprias reações sexuais comuns confundi-
das. A própria Madeleine oscila de um lado para outro. Quando Rosette, aman-
te de D'Albert, confessa sua paixão por ela, Madeleine responde: "Muitas ve-
zes desejei poder amar você, pelo menos da maneira como você gostaria; mas
há um obstáculo insuperável entre nós que não posso lhe explicar".⁷ Vejam a
alteração que Gautier faz em Shakespeare: o travesti feminino não apenas de-
sencoraja os avanços de sua admiradora, mas pela primeira vez admite cruzar
em imaginação a barreira sexual. Gautier, pós-Rousseau, dá à sua heroína uma
identidade sexual naturalística, flutuando imprevisivelmente com a mudança
das circunstâncias.

Quando o pajem é derrubado desmaiado de seu cavalo, Rosette abre o ca-
saco e a camisa dele. Isso imita a cena de descoberta de Byron em "Lara", em
que o colo da desmaiada Gulnare, disfarçada de rapaz, é exposto por circuns-
tantes. Gautier demora-se e prolonga o momento da visão. Rosette fica triste
com o que descobre, "um redondo seio de mármore polido [...] delicioso de
ver, e mais delicioso de beijar".⁸ O tom malicioso de Gautier tem aquele con-
naissanceurismo que identifico como típico do romantismo tardio. O sensual é es-
crupulosamente observado, mas jamais possuído. Preserva-se engenhosamente
a distância entre o olho e o objeto. O erotismo é inflamado pela sucessão voyeu-
rística de observadores: fitando o objeto inconsciente, seminu, estão a pasma
Rosette, por trás dela o lascivo Gautier, e por trás dele o leitor enxerido. Gautier
cria o ritual e a teologia da nova religião da arte. A pessoa passiva transformada
em obra de arte é invadida e possuída pelo agressivo olho ocidental. O olho
tem todos os direitos, o objeto nenhum. Como em Sade, o conhecedor domi-
nante faz enormes exigências hieráticas. O olhar ocidental, afirmo, é inatamen-
te fascista e amoral.

Cada mudança de narrativa em *Maupin* traz mais uma complicação eróti-
ca. Perturbadoramente atraído pelo cavaleiro, D'Albert defende o homossexua-
lismo com precedentes antigos. A poesia romana é um "monstruoso serralho"
de meninos bonitos, repugnantes para o cristianismo. Ele declara: "Cristo não
veio para mim; eu sou tão pagão quanto o foram Alcibíades e Fídias". Tem
uma nitidíssima visão apolínea de Atenas: "Jamais neblina ou vapor, nada in-
certo ou indeciso. Meu céu não tem nuvens, ou, se houver algumas, são sólidas,
esculpidas a cinzel, formadas com os fragmentos de mármore caídos da estátua
de Júpiter". As montanhas têm "cristas bem definidas", cada contorno fino
e claro. "Não há espaço para a suavidade e o onirismo da arte cristã. [...] Cristo
envolveu o mundo em seu sudário. [...] O mundo palpável está morto."⁹ O
olho grego, esculpindo o mundo com grande articulação apolínea, opõe-se às
nuvens do intimismo cristão, os tristes nevoeiros do Norte da Europa. Como
Balzac, Gautier adota o ensolarado ponto de vista mediterrâneo. D'Albert diz:
"Correção de forma é virtude" — o que poderia servir como epígrafe para a
apolínea *The faerie queene*. A dialética gautieriana de visualização pagã *versus*

nebuloso emocionalismo cristão é sem dúvida a origem distante, via Pater, da descrição do cristianismo por Yeats como “uma fabulosa, informe escuridão” (“Two songs from a play” [Duas canções de uma peça]). Condenando a hostilidade cristã à beleza física, Gautier inventa a radical exaltação pelo esteticismo do externo, em detrimento do interno, cuja literalização irá derrubar Oscar Wilde.

D’Albert argumenta que a Virgem simboliza o amor cristão da mulher, que suplanta o andrógino greco-romano. Ele celebra a idealização por Atenas da “beleza adolescente”. O Hermafrodita, precursor de Madeleine, foi “uma das mais encantadoras criações do gênio pagão”:

Para um exclusivo adorador da forma, pode haver incerteza mais deliciosa que aquela em que somos lançados pela visão das costas, da cintura ambígua, e das pernas fortes e delicadas, que nos deixam em dúvida se os atribuímos a Mercúrio pronto para alçar vôo ou a Diana saindo do banho? [...] Em toda a veste do corpo há alguma coisa de vaporoso e indeciso que é impossível descrever, e que possui uma atração inteiramente singular.¹⁰

Gautier quebrou suas próprias regras. Juntando apressadamente duas fases da arte grega, reverte-se. A adolescência idealizada era um tema do alto classicismo grego; o Hermafrodita declarado floresceu na sensacionalística era helenística. Esse capítulo de *Maupin* afirma o apolíneo e depois o refuta no Hermafrodita, que Gautier certamente tirou do episódio do Museu de Nápoles de *Fragoletta*. Ele admira o clássico por não ter “nada incerto e indeciso”. É apanhado desprevenido numa contradição que Spenser, igualmente leal ao contorno apolíneo, detectou em *The faerie queene* e corrigiu cancelando as “estrofes do Hermafrodita”. Rendendo-se ao amor do romantismo à ambigüidade, Gautier desvia-se dos ideais gregos.

O poema de Gautier, “Contralto” (1840), inicia-se com uma descrição do “Hermafrodita Adormecido”. Passam-se dez estrofes até compreendermos que a estátua é uma visão que esmaga o poeta quando ele ouve fascinado uma cantora com uma rouca voz de contralto, a meio caminho entre masculina e feminina. O poema foi inspirado por Ernesta Grisi, companheira de Gautier e mãe de seus filhos. A “estátua enigmática” tem uma “beleza perturbadora”. “Será um jovem? será uma mulher?” Gautier faz a pergunta de Rousseau sobre identidade sexual. Reclinando-se em fascinada suspensão, o espectador precisa da capacidade negativa de Keats. A identidade sexual é combinação e espetáculo público. Os homens pensam uma coisa, as mulheres outra, como na relatividade de percepção sexual de *Serafita*.

O Hermafrodita, uma “ardente quimera” ou “monstro encantador” de “maldita beleza”, é alienado da multidão, como o poeta de Coleridge. Ao mesmo tempo provocativo e recluso, é um objeto de culto ritual a que se trazem presentes. O Hermafrodita é separado da sociedade e da natureza. É a aberração do romantismo tardio, símbolo do impossível. “Sonho de poeta e artista”, “supremo esforço de arte e prazer”, é um sexo artificial. Sua “múltipla beleza” une a dualidade do objeto de arte sexual com a multiplicidade de reações que

a arte gera em sua audiência. As formas de arte transpõem-se, a escultura tornando-se música; o devaneio evapora a matéria em sonho. Gautier chama a contralto ao mesmo tempo de Romeu e de Julieta, e compara-a à travestida Gulnare e aos viris heróis épicos de Byron. Ela é auto-erótica, com o poder de autofecundação. Paralisado por uma cantora andrógina, o poeta é como Sarrasine diante de Zambinella. Em Ernesta Grisi, Gautier parece ter obtido seu próprio *castrato* residente. Estrelas como Marlene Dietrich, Barbara Stanwyck e Lauren Bacall demonstram a estranheza da mulher bonita com uma voz de contralto, atraindo carismaticamente ambos os sexos.

A ode de D'Albert ao Hermafrodita estabelece o status de Madeleine como um objeto de arte vivo descoberto por um *connoisseur* do romantismo tardio. Agora entramos na mente dela e ouvimos a sua voz. Não sendo mais um arquétipo remoto, ela torna-se uma mulher moderna enojada de "máscaras convencionais, opiniões convencionais e modos de falar convencionais", antagonizando os sexos.¹¹ A Madeleine histórica era uma hábil esgrimista, que matou muitos homens.¹² A atlética heroína de Gautier adota trajes masculinos para estudar a realidade social de perto. Como travesti feminina errante, é influenciada por Rosalinda e Mignon. Os personagens de Goethe encenam *Hamlet* como o clímax de seu romance; os personagens de Gautier encenam *Como queiras*, sua origem última renascentista. No ensaio, em que Madeleine aparece como Rosalinda em trajes femininos, o romance pela primeira vez deixa de chamar a heroína de "ele". Iluminada por uma misteriosa radiação, ela aparece numa porta e firma posição, emoldurada como uma pintura. Os outros soltam exclamações e aplaudem. Como o Hermafrodita de "Contralto", ela é o objeto de arte em exibição pública, fundindo os gêneros. Consuma-se cerimonialmente a busca platônica de beleza ideal de D'Albert. As "inundações de luz branca" de Madeleine são o subproduto da alteração por ela dos estados de sexo. Seu fascínio apolíneo é a versão gautieriana do spectral Hymen de Shakespeare. Sua entrada é uma epifania de autoridade hermafrodita. Ela deslumbra os outros personagens por súbita asserção hierática, dominando o plano do contato ocular e subordinando a platéia à sua vontade.

A confusão sexual não se resolve com Madeleine reconhecendo publicamente seu verdadeiro sexo. Em vez disso, voltamos para trás para ouvir sua autobiografia espiritual, registrada em cartas. Seu flerte lésbico é muito mais ostensivo que o de Rosalinda. Gautier monta febris cenas de toucador em que Rosette se lança sobre a disfarçada Madeleine, os corpos entrelaçando-se voluptuosamente como Salmacis e Hermaphroditus. Ela afirma pertencer a "um terceiro sexo, diferente, que ainda não tem nome", idéia que retornará nos polemistas homossexuais John Addington Symonds e Radclyffe Hall. No terceiro sexo, "o sexo da alma não corresponde em absoluto ao do corpo".¹³ Portanto, a natureza errou. A anormalidade de Madeleine não é relativa, mas absoluta. Nenhuma sociedade poderia satisfazê-la. Seguindo Rousseau, ela pondera sua identidade sexual. Como o Hermafrodita de "Contralto", tem uma beleza maldita, que a aliena dos dois sexos. Deve permanecer só, romanticamente autônoma.

Como a marquesa de Balzac, Madeleine é uma esteta, atraída para as mulheres como “as possuidoras da beleza”. Gautier vilifica maliciosamente seu próprio sexo. Os homens, diz Madeleine, são malcheirosos, malformados, bestiais. A masculinidade é grosseiramente material. Portanto, a busca da beleza é sempre uma fuga do masculino. Obrigada, durante um dos ataques de Rosette, a contemplar de perto o colo feminino, Madeleine faz silenciosos julgamentos estéticos, nos quais ajuda claramente o travesso Gautier. A arredondada “carne de cetim” de Rosette é “encantadoramente delicada e de um tom transparente”, e por aí vai.¹⁴ Também aqui está o voyeurismo ritualizado de Gautier, nessa série de observadores atentos, dos quais somos os últimos da fila. Ele cria o olho do romantismo tardio, erótico, agressivo e refinado, mas sempre distante.

Madeleine preserva o distanciamento do artista da experiência imediata. Ela prova, mas não se compromete. Nessa moderna comédia de travesti, o sexo explícito substitui a cena de casamento renascentista. O romance acaba com a virgem guerreira Madeleine experimentando o homossexualismo e o homossexualismo numa única noite, passando neutramente da cama de D’Albert para a de Rosette, e desaparecendo ao amanhecer. Deixa instruções, como Serafita, para que seus admiradores homem e mulher se acasalem como um rito de lembrança do seu nome. A iniciação sexual mostra-lhe a banalidade do ideal transformado em real. É tomada pela desilusão, um grande tema nos romances do século XIX. O recuo do sexo de Madeleine é decadentista, embora o romance, em tom, pertença ao alto romantismo. Não há enclausuramento decadentista, por exemplo. A heroína ainda pode cavalgar para os bosques no final da história. Embora se prefira a arte à natureza, esta permanece arejada e lírica. Ao contrário de Rosalinda, Madeleine prefere o ego à comunidade, e preserva sua androginia além do esquema da narrativa. Casa-se consigo mesma, retirando sua energia da sociedade e reinvestindo-a em sua imaginação. O final abrupto é único: um rapto auto-erótico.

Mademoiselle de Maupin é um dos últimos exemplos literários da mulher disfarçada em trajes masculinos, um *motif* renascentista que se esfuma no século XIX, quando as mulheres deixam o lar para trabalhar em fábricas e escritórios. Quando o cinema retoma o tema, o travestismo é apenas provocativo. Foise a praticidade do traje de Rosalinda e Madeleine. O mundo perigoso da aventura reduz-se ao palco de um cabaré de Berlim. O travestismo de Marlene Dietrich nos filmes de Joseph von Sternberg, nos anos 30, é um transplante para Hollywood da perversidade de Weimar, uma sobrevivência do decadentismo *fin de siècle*. Poucos filmes de travesti abordam questões psicológicas e artísticas sérias. Em *A lenda de Lilah Clare* (*The legend of Lilah Clare*, 1968), de Robert Aldrich, uma atriz (Kim Novak) é possuída por um travesti do cinema tipo Marlene Dietrich, morto. Como em *Maupin*, o travestismo causa erro sexual. Um acidente fatal é mostrado de três modos diferentes, até vermos que a vulgar e brutal Lilah Clare (falando e rindo ela própria com uma voz masculina surrealista) é uma lésbica disfarçada. O filme demonstra a contração do tema do travesti desde o Renascimento. Agora, vestir a roupa do sexo oposto é apenas um jogo

afrodisíaco num espalhafatoso ambiente urbano. Hollywood está tão cheia de predadores quanto a floresta de Arden (o filme termina alegoricamente com um comercial de comida de cachorro degenerando num caos de voracidade), mas o travestismo não é imaginado como uma defesa contra eles.

Quanto mais picaresco o gênero, mais utilitário o travestismo feminino. Daí os disfarces de rapaz de Katharine Hepburn no estridente *Vivendo em dupla* (*Sylvia Scarlett*, 1936). Há sempre uma tintura erótica numa mulher vestida de homem. O homem em trajes femininos geralmente é mostrado como cômico ou neurótico, por seu desvio do masculino. Isso inverte os fatos do travestismo na vida real. O travestismo feminino no estrito sentido, diz Robert J. Stoller, é “uma condição que talvez não exista”. Quanto às machonas vestidas de homem, “nem elas nem as outras mulheres têm um relacionamento fetichista com trajes masculinos; não se excitam sexualmente com tais objetos”.¹⁵ Os travestis masculinos não apenas se excitam sexualmente com roupas femininas, mas podem precisar delas para o orgasmo, como acontece com o surpreendente número de homens heterossexuais que vestem secretamente a roupa de baixo de suas esposas. As mulheres não são conceitualizadoras sexuais, do mesmo modo que não são assassinas por luxúria. Para elas, o traje masculino significa liberdade e autoridade sociais. Para os homens, o traje feminino é religioso ou cultural. É a roupa da mãe, com quem o filho se une por personificação ritual, como sacerdotes de Cibele. O travesti feminino busca apenas passar. Não a olhem muito tempo, pois seu disfarce é frágil. Mas o travesti masculino é seu próprio e melhor *voyeur*, explorando seu olho internalizado em busca de excitação máxima. A travesti feminina excita aos outros, não a si mesma. O semitravestismo é uma convenção de comédia musical: Marlene Dietrich, Judy Garland e Shirley MacLaine combinam saltos altos e meias arrastão com cartola e casaca. O estilo é século XIX, provavelmente originário das personas teatrais da prostituição sado-masoquista, uma especialidade do gosto inglês satisfeita em Paris. Seu elemento de formalidade hierárquica é crucial.

Devia-se ter feito um filme de *Mademoiselle de Maupin* nos anos 30, a única década que poderia ter captado seu mistério e fascínio sexuais. Parker Tyler tinha “uma obsessão não revelada” de que Greta Garbo fizesse Madeleine.¹⁶ A travestida *Rainha Christina*, por ela encomendada, mostra que a atriz tinha a figura alta e imponente e a calma reserva para o papel. Diana Rigg, em seu período de *Vingadores* (*Avengers*), teria sido a Madeleine ideal. Diana tem a energia verbal de Madeleine, ao contrário da macambúzia e lacônica Greta. O romance de Gautier foi a primeira análise detalhada da irresolução sexual. O hermafrodita aparecera em toda literatura e arte desde a Antiguidade, mas essa foi a primeira vez que recebeu uma vida interior turbulenta. Será Madeleine, apesar de toda a sua força e vitalidade, uma persona feminina ideal? É uma transição do andrógino do apogeu romântico para o andrógino decadentista, gritantemente ausente das apologias feministas da androginia. A androginia universal melhoraria de fato as relações entre os sexos? *Mademoiselle de Maupin* demonstra o otimismo fácil de uma tal visão. Gautier mostra corretamente o

hermafroditismo como associar, porque autárquico. Sua heroína, física e espiritualmente perfeita, separa-se das relações humanas e dos valores coletivos. O próprio sexo é dispensado. Sumindo na distância, Madeleine retorna desafiadoramente àquela castidade que simboliza a neutra conclusividade de sua personalidade.

O desenvolvimento artístico de Gautier abrange a passagem do alto romantismo para o romantismo tardio. Seu conto *Uma noite com Cleópatra* vem apenas três anos depois de *Mademoiselle de Maupin*, mas deu-se uma tremenda transformação no estilo e nas personas sexuais. O esteta Gautier tornou-se um decadentista. A essa altura, já devia ter lido *A moça dos olhos dourados*, de Balzac. Terá lido Sade também? O andrógino dominante de Gautier não é mais a virginal Rosalinda dos verdes bosques, mas uma déspota oriental, cruel e sensual. Cleópatra, entediada e perigosa, é a primeira *femme fatale* heterossexual exótica do decadentismo. O andrógino mudou, porque a natureza mudou.

O ar está parado e opressivo. O sol do meio-dia dispara "setas de chumbo". Uma ofuscante "luz crua" despeja-se "em torrentes de chamas", produzindo "uma ardente névoa avermelhada". Cleópatra queixa-se:

Este Egito me destrói e esmaga. [...] Jamais uma nuvem! jamais uma sombra, e eternamente esse sol vermelho, gotejante, que me fixa como o olho de um Cíclope! [...] Do inflamado globo ocular desse céu de bronze jamais caiu uma única lágrima sobre a desolação da terra; é uma imensa lápide, o domo de uma necrópole, um céu morto e seco como as múmias que cobre! pesa em meus ombros como um casaco pesado demais! irrita-me e angustia-me; parece-me que não poderia levantar-me em toda a minha altura sem ferir a testa nele. [...] A imaginação aqui nada produz, além de monstruosas quimeras e monumentos desordenados; esse tipo de arquitetura e arte aterroriza-me; esses colossos, cujos membros fixados em pedra os condenam a ficar eternamente sentados com as mãos nos joelhos, cansam-me com sua estúpida imobilidade; obcecaram meus olhos e meu horizonte.¹⁷

Este é um dos supremos exemplos do enclausuramento decadentista. O céu não é mais o portão do infinito decadentista, mas um domo de bronze lacrando o espaço. O mundo é um deserto rasgado pelo sol fulgurante, hostil. A arquitetura, ameaçadora e surrealista, antecipa a noite parisiense de Baudelaire. O movimento é impossível, mas todos estão exaustos, porque o mundo-objeto oprime com tanto peso. Fazendo um "poderoso esforço" em sua "enorme fadiga", Cleópatra consegue andar trinta passos até a banheira. O Oriente de Byron e Delacroix perdeu sua energia, porque o humano é isolado da natureza, da qual Rousseau e Wordsworth tanto esperavam. O fértil Egito de Shakespeare é agora uma lápide tumular coberta de objetos de arte congelados. Esse Egito é o apriador, não o libertador da imaginação européia.

Assim, a arejada natureza do alto romantismo de *Maupin* tornou-se a natureza inferior do romantismo tardio. O andrógino muda de modos: escravizada pela natureza, Cleópatra torna-se uma escravizadora sexual sadiana. O novo estilo de Gautier também é escravizador, subordinando violentamente a litera-

tura às artes visuais. Em frases longas, intermináveis, a persona ou panorama são descritos em secos detalhes pictóricos, uma avalanche de imagens sensoriais que pasmam mas, como a natureza egípcia, acabam oprimindo. As descrições de Gautier, descartadas como triviais ou sem vida, talvez tenham sido a causa principal da sua perda de reputação. Mas com elas ele cria a natureza decadentista, mais um inorgânico reino de obras de arte que de vegetação.

Em *Uma noite com Cleópatra*, o pintor Gautier busca uma linguagem literária para a cor. As margens do Nilo são “cor de salmão”, de “barro esverdeado, ocre avermelhado, tufo calcário de uma brancura de farinha”. Há encostas de “mármore cor-de-rosa”, escancarando “negras bocas” de pedreiras. O pôr-do-sol egípcio é violeta, anil, lilás, azul, rosa, vermelho, limão-claro, turquesa. Gautier interrompe constantemente a história para examinar forma, superfície, ornamento. A frustração de sua trama é um desenvolvimento da retirada romântica da ação masculina. Antecipa a moderna narrativa de vanguarda, na qual é inteiramente permissível e até desejável que nada jamais aconteça. Mas sentimos em Gautier a fria imobilidade do objeto tão meticulosamente dissecado, como numa autópsia. Como se demora tanto no externo, não há ninguém com quem se identificar. O tratamento de pessoas como objetos de arte está presente como ambição em *Maupin*, mas só se realiza tecnicamente em *Uma noite com Cleópatra*. O admirador de Gautier não é repellido pelas desumanizações dele, mas hipnotizado pelo virtuosismo poético da descrição ritualizada. Suas delicadas modulações de cor são idéias do romantismo tardio, substituindo a emoção do alto romantismo.

Cleópatra, submetida à descrição de Gautier, desintegra-se. Lá se vai uma narina, um lábio, uma sobrelanceira, um queixo! Estamos perto demais, como Gulliver montado no peito da gigante. O olho de Gautier é ponto de vista invasor, perturbador. O brasão petrarquiano desmembrava igualmente a amada. Gautier inventa o brasão ou anatomia decadentista, um catálogo de partes perfeitamente documentadas que dissolve o todo. A energia literária é absorvida pelos substantivos e seus adjetivos, multiplicados como epítetos cerimoniais. Há poucos verbos em Gautier. Tudo flutua em apostrofe. É a origem do estilo de Pater, que desativa radicalmente o verbo. Gautier formaliza a passividade romântica, espalhando o mundo sobre o plano de um quadro. Em *Uma noite com Cleópatra*, o olho vê *tudo*. O olho torna-se sua própria prisão. O pesado céu abobadado é o olho, sufocando com seus próprios excessos de percepção.

O decadentismo é uma doença do olho ocidental. É uma intensificação do voyeurismo latente em toda arte. As itemizações pictóricas de *Uma noite com Cleópatra* coagem o olho e fazem do leitor um *connoisseur*, obrigado a ajudar numa desespiritualização da realidade. Gautier é o progenitor da teoria da arte da “forma significativa” de Roger Fry. A exaltação decadentista da parte resulta da rejeição do conteúdo moral, pois não é a ética a subordinação da parte egoísta ao valor social? Lembrem-se do clímax decadentista de *A moça dos olhos dourados*, em que a marquesa assassina aparece primeiro como um pé, uma parte, e até como uma parte desta, um peito de pé. Acho que Gautier absorveu esse detalhe e expandiu-o numa história inteira, *O pé da múmia* (1840).

Percorrendo lojas de antigüidades, um esteta compra o pé de uma múmia para usar como peso de papel. O pé, minuciosamente descrito, é de tal perfeição artística que ele o toma a princípio por um fragmento de uma estátua. Nessa noite, a filha do faraó aparece para recuperar o seu pé, que se revela inesperadamente grosseiro. Salta de um lado para outro fugindo dela, e trava um animado diálogo com ela, insistindo, em copta antigo, que não é mais sua propriedade. Depois que o esteta reconcilia os brigões, o pé consente em tornar a juntar-se, e a princesa e o pé voam de volta no tempo para sua terra. Omíto o coro, em que gatos mumificados miam, íbis batem as asas e nações africanas cantam “A princesa Hermonthis tornou a encontrar o seu pé”.¹⁸

Qual é o verdadeiro sentido dessa história? O corpo é tratado como um objeto de arte, uma forma despida de significado humano. Mascateado numa loja, o pé é um mero artefato, um detalhe decorativo. *O pé da múmia* é uma parábola de esteticismo decadentista em que uma parte se declara independente do todo. Em *O nariz*, de Gogol (1835), é o protagonista que sofre uma humilhante redução de apêndices, mas em Gautier é o objeto de arte, a imagem eroticamente projetada. A história de Gogol antecipa *A metamorfose* de Kafka, como um pesadelo de vontade masculina auto-incapacitada. Gautier, no entanto, está preocupado com a nova anatomia da arte. A distância entre olho e objeto é tão imensa que o artista é seccionado do todo. No Renascimento, o *Moisés* recusa-se a andar, apesar da ordem de Michelangelo. Mas no romantismo tardio o objeto de arte dividiu-se de tal modo em partes ricamente observadas que um pé, inchado de sua própria autoridade imaginativa, pode correr e recusar-se rudemente a retornar à sua dona.

O olho do romantismo tardio é um tirano, e o ato de ver tem uma incandescência erótica. Isso pode levar à paranóia, como no olho fixo do sol de Cleópatra. O voyeurismo sexual, esporádico em *Maupin*, está no centro de *Rei Candaules* (1844), uma longa história baseada em Heródoto. Diz-se que Nyssia, a rainha lídia, tinha uma pupila dupla, que lhe possibilitava ver através das paredes. Mas, estranhamente, aquela que vê é vista. O rei fanfarrão providencia para que sua esposa seja vista por outro homem, Gyges. Insultada, ela trama o assassinato de Candaules. A rainha sente os olhos de Gyges em si como “uma vívida susceptibilidade magnética” da pele. Sentindo-se contaminada, ordena que despejem sobre ela jarras de água, como se, com essa “ablução lustral”, pudesse “apagar a mancha causada pelos olhares de Gyges”. Ela esfrega-se freneticamente: “Desejaria poder arrancar a pele, na qual os raios dos ardentes olhos dele pareciam-lhe ter deixado marcas. [...] Óh, aquele olhar! aquele olhar! Gruda-se em mim, me cerca, me envolve e me queima como o traje envenenado de Nessos; sinto-o sob minhas vestes, como um tecido em chamas, que nada pode desgrudar de meu corpo”.¹⁹

Antes e depois desse ritual compulsivo, *à la* lady Macbeth, Nyssia é chamada de uma “estátua” de perfeita beleza. Candaules trata erroneamente como *objet d'art* uma *femme fatale* de misterioso poder oculto. Nyssia tem o olho daimônico arcaico, que penetra e paralisa. O poder de visão é sexual e agressivo.

Ver é possuir; ser visto é ser violado. Tornada involuntariamente passiva sob o olhar de outrem, Nyssia é levada a uma sangrenta vingança. Ao contrário da moça dos olhos dourados de Balzac, ela pode e deve recuperar-se de um estado de facticidade erótica. Nesta história, o olhar chega a alterar o que toca, permanecendo como um espectro. Gautier sabe que o contato ocular ocidental é apenas isso, um ataque sensório da sondante mente imperialista.

Por que essa obsessão com as relações visuais em Gautier? O alto romantismo, pensando que só a imaginação pode manter o universo, está crivado de ansiedades. Um excesso de fenômenos, não mais ordenados pela sociedade ou a religião, inunda a consciência. A imaginação do romantismo tardio contrai-se cansada, protegendo-se com *motifs* de enclausuramento. O mundo desaba num monte de objetos, cultivados pelo decadentismo por sua mórbida decomposição. Gautier inventa o esteticismo como um modo de controle perceptivo. Os trechos pródigos, que detêm a narrativa, em *Uma noite com Cleópatra* são uma ritualização da relação olho-objeto. Uma fixa distância estética desvia o influxo que oblitera os fenômenos. Em Gautier, ver significa *manter distância*. Nele, a arte estrutura tudo, o sexual e o metafísico. Gautier cria o estilo decadentista, congelando a palavra em imagem para propiciar o olho págo.

Flores do mal (1857), de Baudelaire, é dedicado a seu “mestre”, Gautier. Baudelaire traduziu Poe e saudou-o como seu segundo ego. O pai espiritual de Poe foi o Coleridge dos poemas de mistério. Portanto Coleridge, chegando a Baudelaire através de Poe, daimoniza Gautier, com sua aragem byroniana. O novo tom decadentista de Baudelaire é altivo e hierático. Seus poemas são confrontos ritualísticos com o horror do sexo e da natureza, que ele analisa com a cortante retórica de Sade. O ctônio é seu tema épico.

Baudelaire não concede à mãe natureza nem a benevolência de Rousseau nem a vitalidade de Sade. A natureza coleridgiana de Poe é hostil mas ainda sublime, uma vasta paisagem marinha rodopiante. Mas Baudelaire é um poeta urbano, para o qual não há mais aventuras. Adota a fadiga do romantismo tardio de Cleópatra. Baudelaire põe o *ennui* na moda, uma pose vanguardista. O *ennui* certifica o excesso de experiência do sofisticado: viu-se e fez-se tudo. Ao contrário de Poe, Baudelaire não inventa personas masculinas secundárias para si. Seu tema é o ego como enclave artificial, como a cidadela da *Masque of the red death* [Máscara da morte rubra] de Poe, que a natureza secretamente penetra e perturba. Baudelaire é o primeiro poeta da doença física e mental.

Para Baudelaire, sexo é limitação, não libertação. O desejo, normalmente um estímulo à ação masculina, torna o homem passivo em relação a seu corpo nascido de mãe. Ele é traído pelo corpo, entregue às mãos das mulheres por fraqueza sexual. O poder da natureza é brandido por impiedosos vampiros, as mais numerosas personas na poesia de Baudelaire. Como em Poe, a mulher é sempre superior. Poe gosta de sonhar com a felicidade doméstica com uma mãe-noiva. Mas as mulheres de Baudelaire são rígidas e não companheiras. Em sua

única cena maternal, “A gigante”, ele vive com uma titanesa primeva nos “terríveis jogos dela”. Sob os “enormes joelhos” e, “como uma tranqüila aldeia”, dorme “à sombra dos seios dela”. O corpo feminino é curva geografia, como na Vênus de Willendorf. A ligação sexual está patentemente fora de questão, pois o homem não é maior que uma pulga domesticada. O tom brincalhão, ensolarado, pouco característico da erótica de Baudelaire, é possível porque a cena é mais arcaica que moderna — como a planície de Salisbury, que levou Wordsworth a abrir uma exceção semelhante para seu guerreiro pré-histórico.

As mulheres de Baudelaire são intimidantes. A “mulher impura” é uma “máquina cega e surda, fértil em crueldades”, “bebedora do sangue do mundo”. A beleza é uma “esfinge” contra cujo peito de pedra todo homem se fere; ela tem um “coração de neve” e jamais chora ou ri. É um “monstro enorme, assustador”. A esfinge Jeanne Duval, obsessão de Baudelaire, parece “a areia descampada e o céu azul dos desertos, insensíveis ao sofrimento masculino”. É apenas “ouro, aço, luz e diamantes”. Com “a fria majestade da mulher estéril”, ela brilha “como uma estrela inútil”. Jeanne tem um “belo corpo polido como cobre”. É uma serpente reluzente, com olhos que parecem “duas frias jóias em que o ouro se mistura com ferro”. É uma “fera implacável e cruel”; seu frio olhar de gato “corta e fende como um dardo”. É uma “amazona desumana”, um “grande anjo de testa brônzea”, um “punhal encantador” saltando da bainha. Marie Daubrun, outra das favoritas do poeta, é um navio de proa projetada. Os seios são escudos “armados de pontas róseas”. Os braços musculosos, como os do bebê Hércules, são “os sólidos rivais das reluzentes jibóias”, feitos para espremer o amante e imprimi-lo em seu coração.²⁰ A prostituta apocalíptica de “As metamorfoses do vampiro” jacta-se descaradamente: “Eu substituo, para aquele que me vê nua e sem véus, a Lua, o Sol, o céu e as estrelas!”. Chupando a medula dos ossos de suas vítimas, ela se transforma numa bolsa de pus e um esqueleto chocalhante guinchando na cama. O vampiro é a mãe natureza sempre mutante, cujo abraço é estupro e êxtase, morte e decomposição.

As daimônicas mulheres de Baudelaire renunciam à ternura de Rousseau. Têm uma esterilidade sadiana, separando o ctônio da fecundidade. São monólitos inorgânicos de aço e pedra, e suas únicas associações vivas são felinas ou reptílicas. A dureza mineral delas vem de seu hábitat estéril, um deserto urbano de “metal, mármore e água”, que petrifica a carne (“Sonho parisiense”). Como a Prostituta de Blake, são deusas urbanas de terreno poluído. Gautier diz das míticas mulheres de Baudelaire: “A nenhuma se pode dar um nome. São mais tipos que pessoas”.²¹ A impersonalidade sempre masculiniza a mulher. As personas femininas de Baudelaire são hermafroditas por causa de sua vazia indiferença ao humano. Esterilidade e torpor emocional numa mulher de seios fartos constituem a minha categoria do andrógino como virago. As viragos de Baudelaire assemelham-se às de Michelangelo na capela Medici maneirista, um paralelo que o poeta observa (“O ideal”). Baudelaire não se interessa por moças-rapazes ou travestis. Seus andróginos devem ser voluptuosamente femininos na forma do corpo. Nas mulheres, ele busca apenas afirmação hierárqui-

ca. Elas não têm outra utilidade para ele, já que estão despidas de suas funções sexuais e procriadoras.

E o homem que habita esse universo devastado pela mulher? Nós o encontramos em “Uma viagem a Citera”, para mim um dos poemas do século. Um navio segue a todo pano. O coração do poeta voa alegremente em torno das velas, como um pássaro no céu sem nuvens. De repente, aparece uma negra ilha de pedra — Citera, o outrora feliz berço de Vênus. De uma força de três braços pende a imagem do poeta, um cadáver devastado pelos pássaros, que bicam os olhos e comem os órgãos genitais. Uma alcatéia de lobos espera os restos. Citera é o mundo da experiência sexual, em que o poeta avança para uma horrorizante revelação. Estruturalmente, o poema é um eco de *The mask of the red death* de Poe, com seu climático fantasma numa sangrenta mortalha. Baudelaire apresenta o enclausuramento decadentista em termos inteiramente perceptivos. O poema abre-se com espaço e movimento novo, livre, e depois fecha-se numa imagem solitária, o duplo do poeta, sobre o qual o olho se fixa obsessivamente. A natureza reduz-se ao ego contraído.

“Uma viagem a Citera” passa da inocência para a experiência, e do alto romantismo para o romantismo tardio. Sua primeira ilusão é sobre a natureza, que parece benigna. O poeta, iludido por Rousseau, pensa em mirto verde e flores desabrochando. Mas a realidade da natureza é sadiana, de presas e garras rubras. Odisseu, amarrado ao mastro, vê montes de esqueletos fumegantes cobrindo a ilha das Sereias. A lasciva sacerdotisa de Baudelaire, vagando por um bosque templo, pertence à era pagã, que integrava sexo e religião. O cristianismo, por outro lado, aflige a humanidade com uma culpa crônica. A força é o crucifixo, desolando o mundo sexual. É também a árvore da natureza, um cipreste negro contra o céu. O homem é crucificado em seu próprio corpo. A natureza é uma árvore decadentista carregada de frutos podres, um cadáver “maduro” estourando a pele e gotejando matéria imunda.

O duplo de Baudelaire é um andrógino, o homem-heróina, um mártir romântico. O homem passivo é atacado por pássaros de bicos agudos, lacerantes desejos sexuais. As pombas de Vênus tornam-se Hárpias. A vítima é castrada e seu corpo remodelado em paródica feminilidade: os olhos são buracos, e a barriga derrama as entranhas. Como Morella de Poe, ele dá à luz uma versão menor de si mesmo no momento da morte. A podre língua de seus intestinos pendurados zomba dos órgãos genitais desaparecidos. Órgãos vitais são pilhados porque o corpo humano é uma casa dividida contra si mesma, desfeita por necessidades físicas. A natureza coage o homem à atividade sexual, depois o pune com a sífilis, venérea porque dom de Vênus. “Fazer uma viagem a Citera” era a gíria francesa para o ato sexual.²² Baudelaire, inspirado por Nerval, pode estar revisando sardonicamente a exuberante pintura de Watteau, *Embarque para Citera* (1717). Ele diz em outro poema: “Eu sou o ferimento e a faca!”. É ao mesmo tempo mulher masoquista e homem sádico, em agônico coito psíquico, um auto-abuso decadentista. Em “Uma viagem a Citera”, o superexpandido ego do alto romantismo é firmemente tratado com um ritual público de escravização do romantismo tardio.

A passividade de toda humanidade em relação à natureza rapace é brilhantemente dramatizada em “Uma carcaça”. Passeando numa manhã de verão, o poeta e sua amada dão com a carcaça de um animal: “Pernas para cima, como uma mulher lasciva, / Venenos ardentes e supurantes”, ela abre a pútrida barriga para o céu. “O Sol brilhava sobre aquela podridão, / Para cozinhá-la ao ponto, / E devolver centuplicado à Natureza / Tudo que ela juntara.” A carcaça “desabrochava como uma flor”, o perfume um insuportável fedor. Moscas zumbem, e vermes pululam como uma onda faiscante. A carcaça emite “uma estranha música”, como água e vento, ou grãos na cesta do joeirador. Sua forma oscila e dissolve-se sonhadoramente. Uma cadela faminta foge, furiosa com a interrupção. O poeta informa carinhosamente à amada: “Serás como essa imundície, essa horrível infecção, estrela de meus olhos!”. Quando ela mofar entre os ossos, vermes semelhantes aos “decompostos amores” dele a devorarão com beijos. Namoro decadentista, acridoce.

“Uma viagem a Citera” é um retrato do artista como vítima ritual, no qual o poeta enfrenta seu duplo fisicamente degenerado, como Dorian Gray irá fazer com seu corroído retrato. Em “Uma carcaça”, Baudelaire obriga a amada a enfrentar o duplo dela, uma carcaça animal putrefeita, que a onipotente natureza explora para alimentar seus micróbios, parasitas e feras. O poema é uma espécie de *dejeuner sur l'herbe*: a natureza janta em casa! O sexo, a identidade, e até mesmo a integridade do animal como objeto estão desaparecendo. Ele está sendo reduzido a materiais básicos, em grande parte como as vítimas de Sade são rasgadas e lixadas em partículas subumanas. Os vermes fervilhantes são uma visão profética do inanimado processo da natureza, ou da matéria em movimento de onda molecular. A “estranha música” de Baudelaire também é ouvida em *Moby Dick*, de Melville, em que um bosque tropical zumbe como o tear da natureza vegetal.

A dicotomia de luminosidade e canibalismo da natureza reflete-se na forma clássica polida e no conteúdo grosseiro do poema, beleza e repulsividade juntas. Baudelaire leva ironicamente as exaltadas ternuras da poesia a cair na bruta fisicalidade da natureza, à qual são irremediavelmente inadequadas. “Uma carcaça” está na tradição do *carpe diem*: os poemas do Renascimento também insistem na morte e decomposição futuras de uma amada demasiado virginal. Mas vejam a inovação do romantismo tardio de Baudelaire: ele não mais usa a mortalidade como um argumento para extorquir favores sexuais, pois o decadentismo sempre se desvia da experiência sexual. O intercurso está longe de seus pensamentos. Na verdade, se há algum erotismo no poema — e o poeta o introduz ostensivamente, ao comparar a carcaça a uma prostituta arreganhada — surge do fato de ele imaginar o corpo feminino sofrendo uma futura desintegração decadentista. Na beleza decadentista, como eu disse, a parte triunfa sobre o todo. Em “Uma carcaça”, inverte-se a embriogenia. A morte, obrigando a amada a imitar a desconstrução do animal, a fará entregar sexo, identidade e coerência. É esse espetáculo primitivo de degeneração que excita o poeta — uma necrofilia *a priori*. A orgulhosa amada será violentada pela mãe natureza dominadora, a ciumenta bruxa de presas à espera nas sombras.

Portanto, a mulher em Baudelaire é dessexuada ao ser transformada em um vampiro, um cadáver ou, como veremos, uma lésbica. O primeiro título de *Flores do mal*, anunciado pelo editor em 1846, era *As lésbicas*. Martin Tur- nell diz: “O interesse de Baudelaire pelo lesbianismo é algo assim como um mistério, e ninguém ainda explicou satisfatoriamente o destaque dado a isso em sua poesia”.²³ Proust, segundo Gide, achava que o tema provava o homossexualismo de Baudelaire.²⁴ Eu duvido disso, pois Baudelaire raramente saboreia a beleza masculina. A solução para o mistério é meu princípio de metátese sexual, uma mudança de sexo artística.

O mais pródigo dos poemas lésbicos é “Mulheres malditas: Delphine e Hippolyte”. Num escuro quarto cortinado, a jovem Hippolyte jaz em prantos sobre almofadas perfumadas. Delphine, como uma tigresa, olha com maligna satisfação a seus pés. Acabou de ocorrer a primeira relação sexual entre elas. Os beijos das mulheres, diz Delphine, são leves e delicados, enquanto os homens são bois de patas pesadas, abrindo buracos nos corpos femininos com suas carroças ou “arados lacerantes”. Rústicos e trapalhões! Hippolyte aprecia a tutela erótica de Delphine (como a Eugénie de Sade com madame de Saint-Ange), mas sente-se ansiosa e dispéptica, como se tivesse comido uma refeição noturna demasiado farta. Negros fantasmas lançam-se sobre ela, levando-a a estradas fechadas por “um sangrento horizonte”. Terão pecado? “Mas eu sinto minha boca aproximar-se de você”, o magnetismo da compulsão romântica. Sacudindo a farta cabeleira, Delphine tem uma crise e maldiz o “inútil sonhador” que misturou pela primeira vez moralidade e amor. Hippolyte, esgotada, anseia pelo aniquilamento no colo de Delphine. A voz melancólica do poeta intervém de repente: “Descei, descei, lamentáveis vítimas, descei a estrada do inferno eterno!”. As lésbicas arderão para sempre em sua insaciável paixão. Vagarão pelo deserto, fugindo da infinidade de suas almas.

Baudelaire deve esse longo e impressionante poema a Balzac. Delphine e Hippolyte são a marquesa de San-Real e Paquita Valdes, e estamos no toucador de *A moça dos olhos dourados*. O psicodrama é idêntico: uma feroz agressora sexual aprisiona uma frágil inocente num retiro opulento e claustrofóbico. Balzac jamais se aproxima do momento de união lésbica, que só aparece quando é removida, no encontro travestido de De Marsay. Em “Delphine e Hippolyte”, porém, nós mesmos estamos tão próximos do *post coitum* dos personagens que nossa invisível presença inflama a já opressiva atmosfera. O voyeurismo palpável de poeta e leitor vem da *Mademoiselle de Maupin* de Gautier. O “sangrento horizonte” de Hippolyte, abrindo-a sexualmente mas lacrando o espaço terreno, é de *Uma noite com Cleópatra*, de Gautier. Baudelaire refunde o reino sexual em termos inteiramente femininos. A mulher é auto-sepultada numa perversa cela de solipsismo sexual. Delphine repete os julgamentos estéticos de Madeleine: as mulheres são eroticamente refinadas, enquanto os homens não passam de brutos desajeitados.

O lesbianismo é uma violação da natureza procriadora, que Baudelaire está sempre disposto a insultar. A lésbica é portanto outra mulher estéril, como

suas metálicas vampiras urbanas. Baudelaire acha que o homossexualismo, como uma prática não natural, jamais pode ser inteiramente satisfeito. É uma nobre busca do “impossível” que atrai Gautier. Num poema mais curto, também chamado “Mulheres malditas”, Baudelaire saúda as lésbicas, de “sede insaciada”, como “Virgens, demônios, monstros, mártires, / Grandes espíritos que desprezam a realidade, / Perseguidoras do infinito”. As lésbicas são grandes porque desafiam a sociedade, a religião e a natureza. A celebração do lesbianismo por Baudelaire não pode ser mal interpretada como libertarismo sexual. Ele não faria manifestação em favor dos direitos dos *gays*. Walter Benjamin observa: “Para ele, o ostracismo social era inseparável da heróica natureza dessa paixão”.²⁵ Daí o imenso pano de fundo metafísico do clímax de “Delphine e Hippolyte”. O poema abre cinematograficamente a intimidade lânguida e forrada do toucador num imenso terreno baldio, a geografia moral do lesbianismo. Como Dante, Baudelaire vê os danados açoitados pelos ventos e chamas do desejo.

Nesse poema, um ato sexual é destino, do mesmo modo como é identidade fraternal em *A moça dos olhos dourados*. As duas mulheres de Baudelaire têm nomes gregos e podem ser cidadãs de Lesbos, mas a visão do mundo do poema é cristã. Hippolyte é assoberbada pela culpa, e Delphine denuncia Jesus (o “inútil sonhador”) por piorar o “insolúvel problema” do sexo. O cristianismo pode ser o adversário, mas é também ele que dá ao lesbianismo sua estatura moral, ou antes imoral. Baudelaire diz: “O supremo prazer voluptuoso do amor está na certeza de fazer *mal*”. Como Sade, ele precisa das coisas fixas da religião organizada para dar a seus insultos um significado ético, e por conseguinte uma carga erótica. Ele procura constantemente, como observa Colin Wilson, a violação gratuita do tabu.²⁶ O choque original de “Delphine e Hippolyte” se perde em grande parte para a nossa época mais tolerante. Hoje, nada sexual pode parecer exatamente tão mau, a não ser quando amplificado pela violência. A sexualidade, vencendo a guerra contra a religião, foi reduzida em escala.

“Delphine e Hippolyte” é altamente incomum em Baudelaire, por ter uma mulher inteiramente feminina, vítima de sedução lésbica. Quem é Hippolyte? Eu digo que é o próprio Baudelaire, que, pela mesma ousada distorção de gênero imaginativo que vimos em *Christabel*, de Coleridge, identificou-se com a parceira passiva de um casal lésbico. Baudelaire, como sempre, está hierarquicamente subordinado a seu feroz vampiro. Encontrei imagens em outras partes de Coleridge confirmando sua projeção no trauma de sua heroína. Há um paralelo entre “Delphine e Hippolyte” e “Uma viagem a Citera”. Hippolyte, como o duplo enforcado do poeta, é atacado por criaturas negras que caem sobre a presa, fantasmas num poema e corvos no outro. Baudelaire dá a Jeanne Duval, “deusa bizarra”, o nome de uma notória lésbica romana: “Eu não posso, libertina Megera, para quebrar tua coragem e manter-te à distância, tornar-me Prosérpina no inferno de tua cama!” (“Sed non satiata”). Baudelaire lamenta não poder fazer na vida real o que elegantemente consegue em “Delphine e Hippolyte”: transformar-se numa mulher para chamar a atenção de uma dominadora lésbica. Se ele é a donzela Perséfone, Jeanne é o raptor Plutão, deus do

submundo, aqui uma fétida cama lotada de prostituta. No mais curto “Mulheres malditas”, as lésbicas obsedadas são as “pobres irmãs” do poeta. Em outra parte, ele chama de seu “duplo” e “irmão” o “leitor hipócrita”. Assim, as irmãs lésbicas de Baudelaire são também seus duplos. O título *As lésbicas* era autocaracterizante. A cabeça de Orfeu, arrancada pelas Mênades, flutuou da Trácia até Lesbos: o órfico Baudelaire, perseguido pelas mulheres, é uma lésbica tanto quanto poeta quanto como persona sexual. A primeira poeta lésbica era um andrógino: Baudelaire, ecoando Horácio, chama-a de “a Safo masculina, a amante e a poeta” (“Lesbos”). Ela é masculina não só porque deseja mulheres como um homem, mas porque é “*le poète*”.

Os poemas lésbicos de Baudelaire são complexos mecanismos psíquicos. Primeiro, a agressora lésbica usurpa o privilégio masculino do defloramento. Segundo, o gênero do poeta intensifica a passividade erótica de sua habitual sujeição às mulheres. Terceiro, as mulheres sexualmente ocupadas umas com as outras suspendem automaticamente a obrigação masculina. O homem goza de anistia sexual dos humilhantes temores da impotência. Quarto, a vida erótica da lésbica é um quarto trancado, que o homem não pode penetrar. Assim, o lesbianismo mantém o mistério da Grande Mãe para um poeta que acha ociosos os processos da natureza. Tornando-se uma lésbica, o poeta adquire momentâneo direito de entrada num coração de trevas sexual. Quinto, a auto-esterilização lésbica frustra a implacável fertilidade da natureza, para Baudelaire apenas um monte de “vegetais santificados”, que não podem comovê-lo.²⁷ Daí a crescente freqüência de lesbianismo, que o poeta registra avidamente, sinalizar a degeneração ou apocalíptica decadência da natureza.

Os poemas sexuais de *Flores do mal* causaram escândalo, e as provas do livro foram apreendidas. Baudelaire e seu editor foram julgados e multados. Seis poemas, declarados uma “ofensa à moral e à decência”, foram condenados e censurados, proibição oficial só revogada em 1949. Entre estes estavam “Delphine e Hippolyte”, “Lesbos” e “As metamorfoses do vampiro”. “Delphine e Hippolyte” tiveram progênie diversa na década seguinte. *As adormecidas* (1866), de Courbet, é certamente devedor de Baudelaire e Balzac. Duas mulheres, loura e morena, deitam-se nuas, sensualmente entrelaçadas, pérolas soltas e pentes espalhados pela cama desfeita, como evidência de pressa e tumulto. O pano de fundo é um pesado reposteiro de veludo azul-escuro, sinistra nuvem de um céu noturno baudelaireano. Duas redramatizações poéticas de “Delphine e Hippolyte”: *Anactoria*, em *Poems and ballads* [Poemas e baladas] (1866), de Swinburne, e *As namoradas: cenas de amor sáfico* (1867), de Verlaine. As autoprojeções desses dois poetas eram demonstravelmente masoquistas. A teoria de Proust, de que os temas lésbicos de Baudelaire provam homossexualismo, se aplicaria melhor ao francamente homossexual Verlaine. Proust, como todo mundo, ignora o significado simbólico do lesbianismo na teoria da natureza do século XIX. Na verdade, ele transferiu para Baudelaire seu próprio uso de metátese homossexual em *Em busca do tempo perdido*: a secreta transformação do fascinante Alfred Agostinelli na lésbica Albertine é um ato virtuosístico de

imaginação do romantismo tardio. Albertine, uma misteriosa prisioneira do amor que vem da moça dos olhos dourados, não adotou seu novo sexo sem despertar o ceticismo de parisienses informados.²⁸

A prosa de Baudelaire contém uma teoria da persona masculina ideal. O *pintor da vida moderna* (1863) faz do dândi o epítome do estilo pessoal. Baudelaire baseia-se em parte no ensaio de Barbey d'Aureville sobre o dandismo (1845), que descende de Castiglione. Baudelaire chama o dandismo de um "culto do ego" romântico, oriundo da "ardente necessidade" de criar "uma originalidade pessoal". As políticas do alto romantismo eram populistas e democráticas, mas as do romantismo tardio eram reacionárias. O dandismo é "um novo tipo de aristocracia", uma seita "orgulhosa e exclusiva", que resiste "à crescente maré da democracia, que a tudo invade e nivela".²⁹ O romantismo tardio é arrogantemente elitista, um ponto que deve ser lembrado em relação a Oscar Wilde, cujas opiniões políticas têm sido sentimentalizadas por admiradores modernos. Baudelaire odeia a nova cultura de massa, que ele identifica com mediocridade. Rejeita igualmente reformistas e filantropos. Gautier diz: "Baudelaire detestava filantropos, progressistas, utilitaristas, humanitaristas, utopistas".³⁰ Em outras palavras, condenava o rousseauísmo em todas as suas formas. Hoje, o rousseauísmo triunfou de tal modo que as artes e a vanguarda são sinônimos de liberalismo, um erro reforçado pelos professores de literatura, com sua tendenciosidade humanista. Eu sigo os decadentistas, tentando expulsar a benevolência rousseauísta do discurso sobre arte e natureza. Os decadentistas satirizavam a fé liberal no progresso com sibilantes profecias de catástrofe e colapso cultural.

O dândi de Baudelaire é um andrógino apolíneo, que traça uma linha nítida entre si e a realidade. O dândi, com "aristocrática superioridade mental", visa à "distinção acima de tudo". Distinção é estar acima e à parte. A vocação do dândi é a elegância, encarnando a platônica "idéia da beleza" em sua própria pessoa. É uma personalidade artificial. O ego, esculpido por imperioso contorno apolíneo, tornou-se um objeto, ou *objet d'art*. No romantismo tardio, o ego expansivo do alto romantismo, extaticamente aberto à natureza como Shelley com o Vento Oeste, sofre isolamento hierático. Baudelaire foi o primeiro artista a viver como esteta, pondo em prática o que Poe apenas imaginara. Sartre diz que Baudelaire transformou o atletismo viril do dândi inglês em "coquetismo feminino".³¹ Mas Barbey já chama os dândis de "os andróginos da História", pertencendo a "um sexo intelectual indeciso", que combina graça e poder.³² Nada havia de atlético no lânguido Baudelaire, que tinha, segundo Gautier, um pescoço de "feminina graça e brancura".³³ Gautier chama-o de gato, o animal favorito dos estetas e decadentistas. Também o gato é um dândi, frio, elegante e narcisista, importando o hierárquico estilo egípcio para a vida moderna.

Na arte grega e renascentista, o andrógino apolíneo representava a ordem social e os valores públicos. Mas o dândi baudelaireano representa a arte divor-

ciada da sociedade. Não se reconhece lei alguma, a não ser as estéticas. A personalidade do romantismo tardio é debilitada por seu próprio absolutismo. Após a geração de Baudelaire, vem uma persona sexual que eu chamo de esteta decadentista depravado, como o hermafrodita cortesão, repulsivo por seu estreito egotismo. A languidez de Baudelaire, a fadiga da pessoa isolada da natureza, continua com o esteta até o *fin de siècle*. Vemos isso no lorde Henry Wotton de Wilde, com seus cigarros temperados com ópio. Mas Wotton, robustamente inglês, é imune à doença ocupacional do esteta depravado, um mal-estar neurastênico disfarçado por horrendos cosméticos. Exemplos são Des Esseintes, de Huysmans, Aschenbach, de Mann, e Charlus, de Proust. Na vida real, eles eram o satanista Aleister Crowley e o conde Robert de Montesquiou, modelos de Des Esseintes e Charlus. Em nosso século, enquadra-se nesse tipo uma classe internacional de homossexual velho, com maneiras epícuras e pretensões estéticas. A voz rouca, a silhueta fina e esvoaçante; o rosto pálido, inchado, parece sem osso, como o da senhorita Havisham, a velha mirrada, coberta de ruge, de Dickens. A moda homossexual não adotou o tipo nos Estados Unidos, mas ele ainda floresce em alguns países latinos. O esteta diletante é um andrógino apolíneo em decomposição.

Outro capítulo de *O pintor da vida moderna* trata da persona feminina, para a qual Baudelaire defende o extremismo nos cosméticos. Numa locução inimitavelmente francesa, ele descarta com desprezo a idéia de que o ruge deve ser usado com parcimônia para realçar a natureza. “Quem ousaria atribuir à arte a estéril função de imitar a Natureza?” Rousseau e Wordsworth encolhem-se em sua trincheira. Os cosméticos são puro artifício, destinado a esconder as ofensivas imperfeições da natureza e criar “uma unidade abstrata na cor e textura da pele”. O rosto é uma máscara, uma tela a ser pintada. Os cosméticos devem parecer artificiais, teatrais. A mulher é “um ídolo”, obrigada a ter uma aparência “mágica e sobrenatural”. Toda moda é “uma sublime deformação da natureza”.³⁴ A atriz Stéphanie Audran em *As corças* é para mim o mais estonteante exemplo de cosmético baudelaireano. Como sempre, Baudelaire transforma a mulher num *objet de culte*, com uma superfície dura e metálica. Enfatizar a superfície da mulher é negar seu espaço interno, seu negro mundo-útero. A mulher maquilada demais — no século XIX uma prostituta (a rosada Belle Watling de *...E o vento levou*) — é outro símbolo de esterilidade baudelaireana.

Em outra parte, Baudelaire diz: “A mulher é o oposto do dândi. Portanto, deve inspirar horror. [...] A mulher é *natural*, ou seja, abominável”.³⁵ Por que horror? — uma palavra estranhamente intensa no contexto do dândi. A resposta é que a carne mineral das vampiras de Baudelaire restringe e confina a liquidez ctônica da natureza. A mulher é o oposto do dândi porque lhe falta contorno espiritual e ela habita o reino procriativo dos fluidos em que os objetos se dissolvem. Toda arte, como culto do objeto autônomo, é uma fuga da liquidez. O desvio da experiência sexual pelos decadentistas é idêntico à criação, por eles, de um mundo de reluzentes objetos de arte. Os dois são reações ao horror do reino líquido feminino. A mulher baudelaireana é mental e fisicamente impe-

netrável. A hedionda bolsa de pus da “Metamorfose do vampiro” vira pedra, para dentro da qual o poeta pode ser sugado. Os poemas pagãos de Baudelaire lacram a internalidade feminina, o bucho da natureza rapace.

O romance *Às avessas* (1884), de Joris-Karl Huysmans, expande as inovações decadentistas de Balzac, Gautier, Poe e Baudelaire. O título significa “contra a natureza”, ou “a contrapelo”. Des Esseintes, o herói epiceno, é produto de uma linhagem aristocrática degenerada pelo incesto, como o Usher de Poe. O solipsismo romântico contrai-se em seu derradeiro enclausuramento decadentista. Renunciando às relações sociais, Des Esseintes retira-se para o mundo-caramanchão de sua enfeitada mansão. Cercado por bricabraques e obras de arte, parece um faraó sepultado com suas posses. É ao mesmo tempo sacerdote e ídolo de seu próprio culto. Mas seu sonho de total liberdade é derrotado pela humilhante dependência em relação aos outros — criados, médicos, dentistas, horticultores. *Às avessas* contém seu próprio e irônico esvaziamento. Como *Madame Bovary*, mostra a realidade frustrando comicamente os grandiosos ideais de um protagonista identificado com o autor. Des Esseintes quer que a vida seja inteiramente artística e artificial. Mas a natureza vinga-se, atormentando-o com dor de dente, nauseando-o com seus perfumes exóticos, perturbando seu estômago saciado de comidas finas. Incapaz de comer, é alimentado por enema, “o último desvio da norma”, que ele saboreia como “uma feliz afronta à natureza”: “Que bofetada na cara da velha Mãe Natureza!”.³⁶ O romance acaba com o esteta doente obrigado a retornar à sociedade e à natureza. Portanto, a aventura decadentista fracassa.

Às avessas é um romance sem trama, coerente com o afastamento romântico da ação. É autobiografia espiritual, registrando uma jornada não através do espaço, mas de modos de percepção e experiência. Os capítulos, contendo poucos acontecimentos, são meditações sobre *coisas*: livros, flores, antigüidades. Também as pessoas são coisas. Des Esseintes realiza uma tosca experiência sadiana com um rapaz, tentando torná-lo um criminoso. Des Esseintes tem a repressividade sexual decadentista. Ele brinca, com resultados medíocres, com duas mulheres masculinas que espera lhe darão uma nova sensação. Miss Urania, uma acrobata americana com cabelos de rapaz e “braços de ferro”, é na verdade um autômato, lenta e retardada. Quando o oscilante sexo dela torna-se feminino, Des Esseintes larga-a como uma batata quente. A realidade fica aquém da imaginação. Miss Urania é só músculo, sem mística. Ela recusa exasperantemente assumir o comando. Com baudelaيرية subordinação sexual, Des Esseintes é impotente (aparentemente, como o próprio Huysmans). Mas a potência pertence ao reino dos atos vulgares. O erotismo decadentista é perceptual ou cerebral.

Ao contrário de Poe, Baudelaire e Swinburne, Huysmans não tem *anima* ou espírito feminino projetado. Mesmo Roderick Usher é emparedado com uma irmã. A faustosa mansão de Des Esseintes pode ser a tentativa de Huysmans de construir uma casa masculina, um espaço mental que exclui a mulher. Mas o

reprimido sempre retorna com força redobrada. O sepultado afeto às mulheres do esteta produz horror no capítulo 8, um espetacular vôo de imaginação. Durante dez espantosas páginas, a mulher aparece em estágios de crescente clareza sexual. São as metamorfoses do vampiro de Huysmans. O processo começa como mais um exercício de connoisseurismo decadentista. Des Esseintes é um colecionador de flores artificiais que parecem reais, já que a natureza, claro, é inadequada: “A natureza, ele dizia sempre, já teve sua época: exauriu final e absolutamente a paciência de observadores sensíveis com a revoltante uniformidade de suas paisagens e céus”. Mas o capítulo 8 vai além dessa posição baudelaireana e entra em novo terreno decadentista: “Cansado de flores artificiais que imitavam as reais, ele queria algumas flores naturais que parecessem falsas”.³⁷ Quer forçar a natureza a entrar na moldura da arte.

Des Esseintes examina carradas de espécimens de estufa, lúgubres flores do mal. Há caládios de “talos inchados, peludos”, e “folhas enormes em forma de coração”. Equinopses de “flores de um róseo horrendo”. Nidulários de “pétalas em forma de espada” e de “expostas feridas carnis”. Cipripêndios que parecem uma “língua humana” doente, curvada para trás, num texto médico. Algumas flores parecem “devastadas pela sífilis ou a lepra”, outras “empoladas de queimaduras” ou “esburacadas de úlceras”. Para fazer essas “monstruosidades”, a natureza toma de empréstimo tons de carne podre e os “hediondos esplendores” da gangrena. Medita Des Esseintes: “No fim, tudo se reduz a sífilis”.³⁸

O fantástico catálogo de Huysmans é uma meditação sobre a natureza romântica. É uma polêmica anti-rousseauísta, em que não a sociedade, mas a natureza é apresentada como profundamente corrupta. A vida orgânica é uma doença avançada, coalhada de mutilações que insultam a beleza e a forma. Parece-mos estar num gênero novíssimo, a ficção científica, transportando-nos para uma selva venusiana de criaturas vegetais meio animais. É a viagem a Citera, a ilha de Vênus, de Huysmans. O enforcado sifilítico de Baudelaire é contaminado pelas mefíticas flores de Huysmans, ulcerados órgãos genitais da mãe natureza. A sífilis, que Des Esseintes vê devastando todas as gerações “desde o princípio do mundo”, é como a morte rubra de Poe invadindo o castelo do príncipe e aniquilando a humanidade. As flores são o Cavalo de Tróia que traz a carga mortal para a cidade murada de Des Esseintes: a fêmea daimônica da natureza ctônica.

Adão no jardim primevo adormece para que nasça a mulher. Exausto, Des Esseintes sonha com uma série de esquisitos andróginos femininos, primeiro uma mulher alta, magra, com botas de soldado prussiano, depois uma desvairada “criatura assexuada” a cavalo, a pele verde coberta de pústulas. Ele a reconhece como “a Peste”, uma versão feminina do vampiresco mascarado de Poe. O sonho passa para uma “hedionda paisagem mineral”, certamente a rochosa Citera de Baudelaire. Aí, Des Esseintes tem uma das mais horrorizantes experiências arquetípicas da literatura. Alguma coisa se mexe no chão, “uma mulher de rosto cinzento, nua, a não ser por um par de meias de seda verdes”. Folhas de planta carnívora pendem-lhe das orelhas; “tons de vitela cozida” mostram-se nas narinas dilatadas. Quando ela o chama, os olhos fulgem, os lábios averme-

lham-se e os mamilos brilham como “duas pimentas vermelhas”. Ele recua horrorizado da pele manchada dela.

Mas os olhos da mulher fascinavam-no, e ele adiantou-se lentamente para ela, tentando enterrar os calcanhares no chão para conter-se, e caindo deliberadamente, só para tornar a levantar-se e seguir em frente. Já quase a tocava, quando negros amorfófalos brotaram de todos os lados e estocaram a barriga dela, que ondulava como um mar. Ele os afastou e empurrou, extremamente nauseado com a visão daqueles talos quentes e firmes contorcendo-se e dobrando-se entre seus dedos.

Ela estende os braços para ele, que entra em pânico quando os olhos dela se tornam de um terrível “azul-claro, frio”. “Ele fez um esforço sobre-humano para libertar-se do abraço dela, mas com um movimento irresistível ela agarrou-o e segurou-o, e pálido de horror ele viu o selvagem nidulário desabrochar entre as coxas erguidas dela, com suas lâminas de espada escancaradas expondo as sangrentas profundezas.” Pouco antes de tocar a “hedionda ferida carnal” da planta, ele acorda, sufocando de medo. “ ‘Graças a Deus’, soluçou, ‘era só um sonho.’ ”³⁹

Assim termina o capítulo 8, com Des Esseintes tendo escapado, como o herói de Poe no redemoinho, de um retorno forçado às origens femininas, sugado para dentro do útero da rapace mãe total. A mulher de meias verdes é uma prostituta sifilítica, como a Prostituta de Blake. Os brincos de plantas carnívoras simbolizam o domínio sobre a natureza. A vitela cozida das narinas é a fétida rudeza da biologia, à qual a mulher sempre reconvoça o homem. Os mamilos são pimentas vermelhas porque queimam os lábios de todo bebê e perfuram o peito de todo homem. Os olhos fascina porque ela é uma vampira hipnotizando por contato ocular. Des Esseintes é magneticamente atraído para ela, mesmo em seu terror, porque ela exerce a maligna gravitação da terra, que vimos em ação em Michelangelo.

O amorfófalo é, incrivelmente, uma planta real que dá flores, e de grande altura; o nome significa “pênis informes” ou “deformados”. As fôndes negras que brotam e esfaqueiam a barriga da mulher são seus autogerados órgãos sexuais masculinos, com os quais ela tem prazer e se fecunda. A barriga “ondulando como um mar” contrai-se em orgasmo e trabalho de parto: é a carcaça à beira do jardim de Baudelaire, inchando de vermes. As lâminas de espada que cercam as “sangrentas profundezas” vulvais reproduzem a *vagina dentata* da mitologia. A visão dos órgãos genitais femininos como uma ferida é um lugar-comum na literatura psicanalítica. Que podem ser uma flor doente, nós sabemos pela “Sick rose” de Blake. Tennessee Williams contou a Elizabeth Ashley que foi levado a um bordel para sua “iniciação na virilidade”. Uma prostituta obrigou-o a olhar entre suas pernas: “Vi apenas uma coisa que parecia uma orquídea morrendo. Por isso, nunca me senti à vontade com orquídeas ou mulheres”.⁴⁰ Em *As avessas*, os órgãos genitais femininos são flor e ferida, porque esse é o lugar onde o homem nasce e do qual deve arrancar-se. Des Esseintes constrói um palácio de arte contra a natureza, mas em seus sonhos a natureza vem recuperá-lo e devorá-lo.

As venenosas flores genitais de Huysmans são andrógynos botânicos, como a rosa e o lírio tigrino rabugentos de Lewis Carroll. “Andrógino” é na verdade um termo científico para plantas que estaminam e pistilam flores num cacho. A vegetação feminina de *As avessas* se relaciona com algumas observações espantosamente misóginas que Huysmans fez sobre pinturas de mulheres no banho, de Degas. Ele fala no “úmido horror de um corpo que nenhuma lavagem pode purificar”.⁴¹ Úmido horror: aí está a inescapável ligação que encontro entre a fisiologia feminina e o reino líquido ctônico. Certos celibatários ou homossexuais expressam sua atitude fóbica em relação ao corpo feminino com um fastídio nervoso, uma limpeza compulsiva manifesta nas mãos pequenas e bem lavadas, no vestir meticuloso e na aridez das maneiras e do falar. Nos velhos tempos, esses homens eram os tiranetes das bolorentas burocracias de nível médio do município, do banco e da biblioteca. A mulher, com sua intimidade escura, úmida, é visualmente ininteligível. A cabeça púbica de Medusa é o mundo vegetal de talos e cipós; é desordem artística, o colapso da forma. Liquidez mais exuberância vegetativa somam o pântano ctônico da natureza feminina. O homossexual masculino, o mais ativo dissidente da dominação feminina, rebela-se contra o pantanoso organicismo das partes pudendas femininas e a fofa maciez do corpo feminino, que ele vê como irresolução da silhueta. Esse é um dos motivos porque, nos Estados Unidos, tantos *gays* são magros como um caniço, ao passo que tantas *gays* são gordas. Quando as mulheres deixam de tentar agradar o duro olho masculino, o corpo feminino simplesmente retorna à natureza oceânica. Em *As avessas*, escrito por um celibatário idealizador, o *connoisseur* Des Esseintes cria um culto ritual de *objets d'art* nitidamente definidos, porque o esteticismo decadentista é o mais abrangente sistema de aversão à natureza humana imaginado pela cultura ocidental.

A lembrança de Tennessee Williams de sua traumática iniciação confirma minha leitura ctônica de *Suddenly last Summer* [De repente no último verão]. A peça apareceu originalmente com outra em *Garden District* (1958), nome de um lugar em Nova Orleans que Williams transforma numa metáfora da natureza rapace. O brilhante filme de *De repente no último verão* (1960), dirigido por Joseph L. Mankiewicz com um argumento de Gore Vidal, foi um desastre crítico. Mostra a mãe natureza como um vórtice sadiano e darwiniano, em que os fracos são devorados pelos fortes. Numa cena encantatória de horror expressionista, forçando os limites emocionais do filme, Katharine Hepburn, como Violet Venable, narra o ataque anual de pássaros das Encantadas às tartarugas recém-nascidas que correm para o mar.

De repente no último verão é *As avessas* virado pelo avesso. Em vez de um cubículo ctônico (o horticultural capítulo 8 de Huysmans) dentro de um domínio estético, há um cubículo estético dentro de um domínio ctônico. O cubículo estético de Williams é um nicho votivo preservado por uma despótica *mater dolorosa* em homenagem a seu filho/amante, o esteta homossexual Sebastian Venable, que produzia um poema perfeito por ano, numa vistosa edição particular digna de Des Esseintes. Mãe e filho ricos eram “um famoso casal”,

percorrendo a Europa da moda. Nos inseparáveis Violet e Sebastian, Tennessee Williams atualiza sexualmente os gêmeos hermafroditas de Shakespeare, Viola e Sebastian. A modernização aqui, como em Picasso, significa um retorno ao arquétipo primitivo. Violet e Sebastian são a Grande Mãe e seu filho ritualmente assassinado. Ele é morto por um bando de meninos mendigos predatórios, que rasgam e comem a sua carne em *sparagmós* ritual. Ela cultiva plantas insetívoras numa sufocante “selva-jardim”, que a peça descreve com uma linguagem vinda direto de *Às avessas*.⁴² O sinistro jardim é a mais potente evocação pelo cinema do mundo-pântano primevo, só rivalizada pela saga dos dinossauros na *Fantasia*, de Disney. O filme de Mankiewicz é sofisticado e culto: pendurado no quarto do filho há uma pintura renascentista de São Sebastião, o menino bonito sangrando. Sebastian Venable pertence à tradição do mártir homoerótico, para a qual contribuiu Oscar Wilde, tomando o nome de Sebastian Melmoth depois de libertado da prisão.

A ambição estética de Des Esseintes é discriminar, para usar as palavras de Pater, todas as coisas e todas as experiências. Esse processo erudito garante a identidade dos objetos contra a natureza. Ironicamente, em *Às avessas* a discriminação desaba em indiferenciação. Todas as exóticas fragrâncias do esteta começam a cheirar nauseantemente iguais. Só a linguagem retém sua separação decadentista. Gautier diz que o latim da última fase do Império era “um estilo engenhoso, complexo, culto”, que Baudelaire usou como inspiração, uma vez que as “1400 palavras do vocabulário de Racine” são inadequadas para idéias complexas modernas.⁴³ *Hernani*, de Victor Hugo, cuja defesa Gautier liderou, desafiou o cânone raciniano com suas excêntricas locuções à maneira de Shakespeare. *Às avessas* culmina esse movimento para ampliar a racionalista língua francesa. O rico e bizarro vocabulário de Huysmans é ao mesmo tempo antigo e futurista. Symons disse: “Ele podia descrever o interior de uma vaca pendurada num açougue de uma maneira tão bela quanto se fosse um estojo de jóias”.⁴⁴

A diversificação da linguagem de Huysmans é um autodesenvolvimento psíquico, e portanto sexual. *Às avessas* tem poucos personagens, pois as palavras substituem as pessoas. Des Esseintes admira o latim imperial porque “estava inteiramente podre e pendia como uma carcaça em decomposição, perdendo os membros, supurando pus, mal mantendo, na corrupção do corpo, algumas partes sãs”.⁴⁵ A linguagem torna-se o corpo crucificado de Baudelaire. Eu disse que o corpo em Spenser é um todo social. O paradigma em Baudelaire é o corpo alienado: cada poema é um objeto corrompido, um espelho do ego. Baudelaire fez da lírica um relicário de decomposição. Em Huysmans, com sua indigestão de palavras raras, a linguagem gera novas e densas personas. *Às avessas* (originalmente intitulado *Sô*) é romanticamente auto-suficiente, a energia lingüística investida em diferenciação sexual interna. As palavras são múltiplos amontoados, esporos de identidade competitiva. O todo, subdividindo-se em partes rebeldes, faz amor consigo mesmo.

Dois escritores menores de fins do século XIX também descrevem personas sexuais em escravidão e enclausuramento decadentistas. Em *Vênus em peles* (1870), Leopold von Sacher-Masoch, que deu seu nome ao masoquismo, cria um mundo teatral de dominação feminina. Como Baudelaire e Swinburne, Masoch saúda “a tirania e a crueldade que constituem a essência da mulher e sua beleza”. Severin, seu herói, impõe um papel ritual a Wanda, a quem envolve em peles e arma com um chicote. Ela é um totem sexual, erigida de símbolos. Diz Severin: “Só se pode amar de fato aquilo que está acima de nós”.⁴⁶ Aqui se vê claramente que o masoquismo não é uma doença, mas um sonho hierárquico, um realinhamento conceitual de ordens sexuais. Eros parodia ou recapitula o sagrado porque, como sugeri, a sexualidade, mesmo em seu aspecto mais perverso, é implicitamente religiosa. O sexo é o elo ritual entre o homem e a natureza. A obsessão de Masoch por peles é, em termos freudianos, um desejo fetichista dos pêlos púbicos da mãe. Mas Anthony Storr chama o fetichismo de “um triunfo da imaginação humana”: o desejo do fetichista passa “de uma sensação para uma idéia”.⁴⁷ Eu vejo as peles de Masoch como ctônicas. Wanda joga-as em torno de Severin como a rede feminina de Ésquilo, o arnês da Necessidade, uma imagem que Masoch na verdade cita. As peles são “elétricas”, como a nuvem de trovão de Zeus e o escudo de Atena. Wanda é “a cruel Vênus do Norte envolta em Peles”, meio ctônica, meio apolínea, fundindo opostos emocionais e culturais. O centro imaginativo do romance é uma série de estonteantes instantâneos cinematográficos de Wanda em epifania. Ela aparece em fascinantes atitudes hieráticas ardendo de luz, um ícone apolíneo num culto privado. A narrativa pára, enquanto contemplamos o andrógino no modo apolíneo, uma obra de arte visual dominando temporariamente o seu texto. São necessárias asserções hierárquicas de tremenda força para travar o agressivo olhar ocidental em submissão perceptiva.

O decadente é geralmente homem, já que a decadência, literalmente “uma queda”, exige renúncia de um fardo cultural, o abandono de uma persona ou dever públicos. Rachilde, esposa de Arthur Vallette, fundador de *Le Mercure de France*, produziu um grande volume de obras em sua longa vida, mas seu livro mais famoso foi *Monsieur Vénus* (1884), um das obras mais esquisitas já escritas por uma mulher. George Sand recebeu o título honorífico de “homem de letras”, que Rachilde tomou para seu cartão de visitas. Seria chamada de “andrógino de letras” de Paris. Em *Vênus em peles*, um homem masoquista induz sadismo numa mulher normal. Em *Monsieur Vénus*, o masoquismo é induzido num homem delicado por uma mulher sádica.

O título alude ao mesmo tempo ao jovem mole, Jacques Silvert, e à sua senhorial amante-dominadora, Raoule de Vénérande, um matronímico corrompido que indica sua descendência de Vênus no século da sífilis. Como Madeleine Maupin, Raoule é uma amazona e hábil esgrimista. Mas seus desejos são mais sensuais e perversos. Ela descobre Jacques, um confeccionador de flores artificiais, exatamente como a Prima Bette descobre o feminino escultor polonês. Raoule instala sua aquisição num luxuoso toucador, uma prisão de amor que tem

como modelo *A moça dos olhos dourados*. Erradica sistematicamente a masculinidade de Jacques. Adonis torna-se uma odalisca, dissolvendo-se seu sexo no tremeluzente reino líquido do toucador. Raoule nega indignadamente ser lésbica. Esse vício, deliciosamente escandaloso cinquenta anos antes, já se tornara banal, “crime de professoras de internatos e falta da prostituta”. Como D’Albert, de Gautier, Raoule anseia pelo “impossível”: quer “apaixonar-se como um homem por outro”.⁴⁸ O único paralelo que encontro é um romance pornográfico da Olympia Press, no qual alguém diz de uma machona: “Ela era tão machona que finalmente dera a volta e chegara aos homens, *como bicha!*”.⁴⁹ Ao visitar Jacques, Raoule começa a vestir trajes de noite masculinos e a referir-se a ele como “ela”. Impõe-lhe várias degradações: “Estavam cada vez mais unidos numa idéia comum: a destruição de seu sexo”. A distância de *Mademoiselle de Maupin* é enorme. A busca de liberdade masculina por Madeleine torna-se a campanha de Raoule para reduzir um homem à servidão, como Hércules dominado por Onfale.

Raoule busca extrair algo transcendental da experiência sexual, mas sua técnica é a escravização decadentista. Quando Jacques começa a sair de seu controle, ela friamente acerta a sua execução. Adonis, ritualmente assassinado, será ritualmente chorado por sua deusa patrona. *Monsieur Vénus* acaba num chocante espetáculo de enclausuramento decadentista. Numa câmara secreta, Raoule ergue um santuário para o amante morto. Uma efígie de vela e borracha jaz em câmara-ardente na cama, uma concha de Vênus. Cabelos, pestanas, dentes e unhas são reais, “arrancados de um cadáver”, como foi endossado por Poe. Às vezes em trajes masculinos, às vezes femininos, Raoule beija a boca da estátua, que se move com “uma mola oculta”. A objetificação decadentista, iniciada pela virada do alto romantismo para a arte, atinge seu grotesco ponto final. Uma pessoa tornou-se literalmente uma coisa. O menino bonito como Adonis, que entra no romance coberto de guirlandas e cetins rosa, é transformado no andrógino como objeto fabricado, um frígido andróide. Raoule é como a marquesa de Balzac, matando a amante a fim de memorizá-la. Mas a marquesa depois deixa para trás o toucador. Raoule de Vénérande, no auge do decadentismo, empareda ainda mais decididamente o seu santuário. Continua só, casada consigo mesma e com uma obra de escultura sexual. Todos os demais objetos do mundo visível, aniquilados por sua profusão decadentista, afundaram no nada.

SOMBRAS ROMÂNTICAS

Emily Brontë

O romantismo inglês no século XIX tinha duas opções: Wordsworth ou Coleridge? A disputa dos dois entre natureza benévola e daimônica continua com Emily Brontë em *Wuthering heights* (1847). A amorabilidade e o poder pagão do romantismo concentram-se no herói byroniano Heathcliff, produto de uma espantosa transformação sexual. Heathcliff é Emily Brontë, uma mulher que levou ao máximo os limites do gênero sexual e, não encontrando satisfação na arte, morreu. Após o épico, o romance social é o gênero mais hostil ao andrógino. Mas *Wuthering heights* não é um romance social, como os de Jane Austen e George Eliot. É um poema em prosa romântico, pertencente, como as histórias sinistras de Hawthorne, à tradição da história de amor, que, como diz Northrop Frye, “irradia uma aura de intensidade subjetiva”.¹ A disfarçada subjetividade de *Wuthering heights* produz suas ambigüidades sexuais. No secreto psicodrama do romance, a hermafrodita Emily Brontë se choca com a sociedade, a lei e o destino.

Antes de chegarmos a *Wuthering heights*, devemos examinar brevemente o romance social. A literatura do século XIX abraça o caráter ordinário, as rotineiras minúcias do cotidiano. A ascensão do *objet d'art* tem seu paralelo na documentação de objetos do romance social, rara na ficção do século XVIII. Balzac abre *Pai Goriot* como uma lenta e fotográfica inspeção de uma miserável casa de pensão. O personagem no romance social, filho de Rousseau, é formado pelo ambiente. George Eliot diz que busca “uma visão tão completa do meio em que o personagem se movimenta quanto do próprio personagem”. Registra “o fio da pressão estorvante das pequenas condições sociais, e sua frustrante complexidade”.² O contexto rivaliza com o personagem. O romance inglês, francês e russo do século XIX contém uma shakespeariana profusão de personalidades, cada qual com um código particular de linguagem e gesto. Mas há poucos andróginos. Por quê? Um bom exemplo é *Middlemarch*, de Eliot (1871-72), que prende seus personagens numa teia de interdependência. A vítima principal é a inteligente e feminina heroína, Dorothea Brooke. Como se preocupa com o todo, a interação de grupos e subgrupos, o romance social sujeita as per-

sonas sexuais à disciplina da limitação. *Middlemarch* refreia seus dois andrógynos nascentes, Rosamond Lydgate e Will Ladislaw. A frívola Rosamond, sabotadora da carreira do marido, paralisa por “contato de torpedo”. F. R. Leavis vê no narcisístico torcer do pescoço dela “uma sinistra sugestão de serpente”.³ É a mulher fatal arquetípica, mas o romance social a domina e reduz de tamanho. O temível e bárbaro torna-se raso e tolo. Eliot dá uma nova forma ao vazio psicopático e moral da vampira: “Na mente da pobre Rosamond, não havia espaço suficiente para os luxos parecerem pequenos”.⁴ A vampira é meio moderna, meio arcaica, uma *bourgeoise* e um dinossauro com um cérebro de ervilha.

Todos concordam que Will Ladislaw, por quem Dorothea inexplicavelmente se apaixona, é, como diz Arnold Kettle, o “fracasso artístico” mais gritante de Eliot.⁵ Minha explicação: o esvoaçante Ladislaw sofre a antipatia do romance social pelo andrógino. De qualquer modo, como foi um polaco aparecer numa cidade rural inglesa? Eu acho que ele é o artista polonês efeminado de Balzac, o Wenceslas inspirado em Chopin, que a poderosa Bette põe sob sua asa. Eliot tenta tornar Ladislaw carismático: “Quando ele virava a cabeça, os cabelos logo pareciam despedir luz”. Sua fala tem uma “rapidez e um desembaraço fantásticos”, dificilmente o estilo confiável dos “sólidos ingleses”.⁶ A velocidade mercurial ou travessa sempre reduz o masculino. Ladislaw é um andrógino shakespeariano de mobilidade verbal, mas o século XIX nega-lhe sua autoridade renascentista. A aura de luz de Ladislaw pisca fracamente porque o romance social, em sua dedicação ao todo, se opõe à personalidade carismática que se isola hieraticamente. Vejam a maneira como Tolstoi retrata Napoleão, um dos homens mais carismáticos da história, como um homenzinho de mãos e sorriso pequenos. Com seu princípio de limitação da realidade, *Middlemarch* limita os andrógynos Rosamond e Ladislaw ao diurno e prosaico, truncando seu poder afetivo. Rosamond é uma bobalhona e Ladislaw um *flâneur*. Eliot diz que as pulsações de emoção de sua heroína “passam tremendo e dispersam-se entre obstáculos”.⁷ A dispersão também governa personas dominadoras como o andrógino: a energia ficcional do romance social, distribuída por todos os personagens menores e o ambiente, raramente se concentra num nódulo de alto fascínio.

A friidez do andrógino apolíneo num romance social é um crime social, pois a contenção das emoções frustra a comunidade e o compromisso. O egoísmo é a *raison d'être* do andrógino. Os seres auto-suficientes não precisam de ninguém e de nada. *Emma* (1816), de Jane Austen, ilustra a associação, pelo romance social, de androginia e privatismo egoísta. Edmund Wilson foi o primeiro a apontar o delicado toque de ambigüidade sexual na bela e espirituosa Emma Woodhouse: ela é “relativamente indiferente a homens” e “inclinada a paixonites por mulheres”. Marvin Mudrick diz: “Emma prefere a companhia das mulheres, mais particularmente de mulheres que possa dominar e dirigir; [...] essa preferência é intrínseca a toda a sua personalidade dominadora e intratável”. Andrew H. Wright fala da “suprema autoconfiança e serena ilusão” de Emma, e Douglas Bush de sua “ vaidade e arrogância diretoriais”.⁸ A autocracia e os namoros lésbicos de Emma são um só fenômeno, um hierarquismo

hermafrodítico que o romance social não tolera. Stuart M. Tave diz brilhantemente de Emma: “O que realmente a derrota, parece, são a forma e a verdade ordenadas da trama, que, do início ao fim, a encontram em cada volta e mantêm seu próprio curso, belo e inevitável”.⁹ Em outras palavras, o próprio romance, em sua essência formal, ergue-se para conter as pretensões da personalidade carismática, humanizando-a e normalizando-a para o casamento, fundamento da ordem social. Há um paralelo com a literatura renascentista inglesa, na qual a amazona sacrifica sua androginia pelo bem público.

Emma, como Dorian Gray, encanta com um encanto bissexuado, ao qual nem todos os leitores são susceptíveis. Mas foi a misteriosa iridescência do caráter meio repelente dela que provocou nos comentaristas do romance um conjunto de crítica incomum pela excelência. *Emma* é uma obra reacionária de credos neoclássicos, e sua heroína preside a partir de um tribunal de privilégio. A bem-educada agressão de Emma torna-se mais rude em Rebecca Sharp, a aventureira em ascensão de *Vanity fair* [Feira das vaidades] (1847-48), de Thackeray. Becky é manipuladora como Emma e tem a fria vontade masculina da Prima Bette. Sua masculina força de personalidade rouba o espetáculo da heroína nominal, a plácida e feminina Amelia Sedley. Apesar disso, *Vanity fair*, como romance social, mantém sua oposição ao fascínio, que aparece como uma dureza amoral.

As raras visitas de Becky ao seu filho Rawdon, que ela negligencia, pertencem ao estilo radiante da epifania apolínea. Ela reluz de jóias e alta moda, soberba, “do outro mundo”, inatingível. Explode diante do olho como a Belphebe de Spenser na floresta — um episódio baseado em outra epifania maternal, o aparecimento da Vênus armada a Enéias em Virgílio. Mas agora os credos são diferentes. Thackeray lamenta: “Ó tu, pobre menininho solitário e ignorante! Mãe é o nome de Deus nos lábios e corações das criancinhas; e eis aí um que adorava uma pedra!”.¹⁰ A pétrea Becky Sharp, auto-esculpida com definido contorno apolíneo, baixa ao filho como uma deusa, um meteorito semelhante ao Paládio. O defeito moral de Becky é sua fuga ao comum, à simples emoção doméstica. O romance social difere da literatura renascentista e romântica em sua resistência à personalidade misticamente transcendente. O fascínio apolíneo sempre se dá à custa do ético. Vemos isso no dândi De Marsay, de Balzac, esnobando Lucien na Ópera, ou na duquesa de Guermantes dando as costas a Swann agonizante para correr à sua carruagem, a caminho de um jantar, nesse momento crucial e fundamental, modelado numa cena semelhante em Balzac, e que fica exatamente na metade de *Em busca do tempo perdido*.

O hierarca apolíneo é um narcisista, congelado na adolescência moral. Daí o tipo de corpo ameninado de Ártemis e Belphebe. A perfeição e fixidez apolíneas são estranhas ao romance social, que defende um desenvolvimento modelo de personalidade. O desenvolvimentismo vem de Rousseau, dramatizado em sua autobiografia. A personalidade, num romance social, deve estar em transformação evolucionária, que não é a mesma coisa que a metamorfose dionisíaca. O andrógino dionisíaco de grande energia altera-se espontaneamente, sem

qualquer clímax de maturação. A mudança da personalidade no romance social pode vir através de pequenas e desgastantes humilhações, ao contrário das grandes voltas da roda do Destino que derrubam o herói do drama renascentista. A personalidade renascentista é imanente. Do mesmo modo, a personalidade romântica é básica e absoluta, uma chama da iluminação acendida pelos deuses. Um aristocrata renascentista tem sangue de qualidade, maravilhosamente manifestado em pele, maneiras e modos de falar excelentes, mesmo num príncipe seqüestrado e criado num covil. No romance social, o aristocrata é apenas um tipo social. Sua supremacia é casual, evolucionária, não inata. É como um seixo deixado no cume de uma montanha por uma geleira que se desfez.

Quanto mais puro o romance social, mais negativo ao andrógino. Quanto maior o influxo de consciência romântica, como em Virginia Woolf, maior a frequência de personas hermafroditas. Dickens, por exemplo, discorda de George Eliot em várias questões básicas. Suas estruturas sociais não são educativas, levando do envolvimento consigo mesmo à comunidade, mas opressivas e labirínticas, matando a emoção. Os romances de Dickens descendem dos poemas de protesto de Blake sobre limpadores de chaminés explorados. A criança é o tipo ideal de Dickens, não corrompida, como em Rousseau e Wordsworth, pela civilização. Seus personagens virtuosos mantêm as qualidades unitárias da infância: inocência, pureza, simplicidade. Sua veneração da criança pré-sexual o torna receptivo a andróginos masculinos de benévola excentricidade, como o excêntrico sr. Micawber, santos lunáticos de mente imaculada. Os romances de Dickens re-têm elementos da parábola ou peça moral. Assim, quando ele se volta para a alegoria, aparece imediatamente o andrógino, como nas três aparições assexuadas ou bissexuadas de *A Christmas carol* [Um conto de Natal].

Os andróginos são mais comuns no romance francês, no qual gozam de centralidade temática. O herói é em geral um semifeminino *ingênu*, como em *O vermelho e o negro* (1830) e *A Cartuxa de Parma* (1839), de Stendhal. As mulheres são mais velhas ou de classe social mais elevada, seguindo Rousseau e Goethe. A androginia de Stendhal é maleabilidade ou ingenuidade adolescente, pronta para a desilusão. Suas belas frases para Julien Sorel são adotadas por Balzac para seu Eugène de Rastignac, que parece uma mocinha. É clara a linha de transmissão para *A educação sentimental* (escrito em 1843-45), de Flaubert, em que sentimos o impacto do romantismo tardio decadentista. Frédéric Moreau, de Flaubert, tem uma intimidade homoerótica e uma perversa atração por uma dominadora tipo Diana, uma mulher de uniforme militar. A culminante derrocada sexual da fuga de Frédéric de um bordel confirma a definição por Flaubert da androginia como adolescência detida. A história fecha o círculo ao fazer o herói retornar de suas aventuras entre mulheres para a união básica, mas socialmente regressiva, com um amigo.

O andrógino adolescente do romance francês não é a persona ideal do alto romantismo, em que a dualidade sexual significa alcance e poder imaginativos. Julien e Frédéric têm sensibilidade, mas não imaginação. Não conquistam nada permanente. Não contemplam nem suas almas nem as grandes realidades da na-

tureza e da cultura. Mais uma vez, as leis do romance social põem o hermafroditismo num reino de limitação, onde ele representa apenas fraqueza e ineficácia, potencialidade falhando no limiar da realização. O romance social inglês, dominado por tantas escritoras, interessa-se menos pelo adolescente homem como tipo de personagem, e é menos indulgente em relação a seus equívocos e decepções. A autoprojeção de Stendhal e Flaubert em seus heróis azarados é matizada de sátira, como a irônica afeição de Byron por seu Don Juan de faces rosadas.

Flaubert disse a respeito da heroína de seu melhor romance (1857): "*Madame Bovary, c'est moi!*". Ela contém as lutas espirituais e as contradições sexuais dele. Baudelaire sentia "um espírito viril" ainda presente nesse "bizarro andrógino", que "continua sendo um homem".¹¹ Emma, órfã de mãe, veste-se de homem num baile. Gaston Bachelard diz: "A criação literária de uma mulher por um homem ou de um homem por uma mulher são criações ardentes".¹² Madame Bovary conduz os sonhos românticos de Flaubert adolescente. É um dos grandes intérpretes equívocos da realidade no romance social, exigindo que a lenta e amena rotina da vida proporcione uma fantasia de êxtase e sensação. A realidade, jamais excluída por muito tempo nesse gênero literário, tem de finalmente fechar o cerco sobre ela. Ana Karenina (1873-76), a versão tolstoiana de *Madame Bovary*, lança outra adúltera voluntariosa contra a barreira social. A latente masculinidade de Emma sobrevive no severo vestido de veludo negro de Ana e na tendência das mulheres de "se apaixonarem" ou "perderem o coração" por ela.¹³ A sociedade vence; as heroínas são derrotadas. Os suicídios de Emma, de Ana e da Dido de Virgílio podem funcionar como um divórcio exorcístico entre a persona masculina adulta do escritor e a mesmerizante persona feminina de sua vida interior, sombra e lembrança da mãe.

Todos esses temas de dualidade e desvio sexual se reúnem em *Naná* (1880), de Émile Zola. Do mesmo modo como Becky Sharp é uma Emma Woodhouse mais rude, também Naná é uma Emma Bovary e Ana Karenina mais perversa. A proscrita sexual foi promovida do adultério para a prostituição. Naná é rainha das cortesãs parisienses. É uma Vênus, uma amazona, uma "devoradora de homens", um monstro que apóia os pés sobre "caveiras humanas". Naná intensifica a ambivalência das heroínas do início do século XIX. Toma uma amante lésbica ciumenta, pega mocinhas nas ruas, e põe disfarces masculinos para visitar bordéis, a fim de "observar cenas de devassidão e aliviar o seu tédio". Zola imagina seu grande andrógino como o inimigo da civilização. Ela é "uma força da natureza, um fermento de destruição, corrompendo e desorganizando involuntariamente entre suas coxas brancas como a neve". Ele a vê "dominando a cidade", a partir do "horizonte do vício".¹⁴ *Naná* tem elementos decadentistas que vêm de Baudelaire, Huysmans e Moreau, mas como romance social precisa redimir a ordem social da escravização a essa titânica hermafrodita, suma sacerdotisa da mãe natureza. Como santo Agostinho, Zola condena a Grande Mãe como a Prostituta da Babilônia. O livro termina com um *tour de force* de descrição decadentista, uma análise quase geológica do repugnante rosto do cadáver de Naná supurando de varíola, a natureza desfazendo sua consumada criação.

Assim, mesmo no romance francês, no qual a sociedade do século XIX é banal e conformista, o andrógino é sempre disciplinado para o todo social. Comparem as vampiras hierarcas de *Naná* e *Christabel*. A voraz *femme fatale* de Zola é destruída pelas próprias forças arquetípicas que invoca. Mas a maligna Geraldine de Coleridge, um andrógino do apogeu romântico, sai de seu poema intacta. Na verdade, quando deixamos o inacabado *Christabel*, Geraldine ainda está ganhando poder. E nada pode conter as vampiras do romantismo tardio de Baudelaire e Huysmans. Em sua negatividade em relação à mulher arquetípica, o romance social concorda com o épico: a androginia desestabiliza as estruturas públicas da história.

Os primeiros romances de Emily e Charlotte Brontë, publicados no mesmo ano, ressuscitaram o estilo gótico, já fora de moda. Elas têm os mesmos heróis turbulentos, e uma selvagem atmosfera de mistério e escuridão. Mas os livros pertencem a diferentes gêneros literários. Apesar dos momentos de inversão de sexo, *Jane Eyre*, de Charlotte, é um romance social regido por princípios públicos de inteligibilidade. Registra a progressão de uma ingênua no mundo, da infância à maturidade, culminando no casamento. *Wuthering heights*, de Emily, por outro lado, é alto romantismo, pois as fontes de energia estão fora da sociedade, e o sexo e a emoção são incestuosos e solipsistas. Os dois romances das Brontë diferem dramaticamente em suas linhas cruzadas de identificação. Charlotte projeta-se palpavelmente em sua heroína pobre mas afinal triunfante, enquanto Emily cruza a fronteira do gênero sexual e entra em seu herói agreste.

Os críticos têm discordado sobre quase tudo em *Wuthering heights*. A história se passa em quadros que recuam, quadros dentro de quadros, vidraças que obscurecem a realidade. Os saltos de Emily, do presente para o passado, foram proféticos dos desenvolvimentos posteriores do romance, mas irritaram e confundiram muitos leitores contemporâneos, que julgaram o livro desorganizado. *Jane Eyre*, em contraste, satisfaz-se com a tradicional narração cronológica. Haverá motivos psicológicos para as inovações formais de Emily Brontë?

O problema central de *Wuthering heights* é a ardente atração entre Catherine Earnshaw e o grosseiro Heathcliff, com sua "semicivilizada ferocidade".¹⁵ Essa famosa história de amor contém curiosos hiatos de afeto sexual, que o grande público fechou por si próprio. A emoção é uma inundação relâmpago de turbulência, que abarrota as personas de energias amorais. Dá-se tremenda ênfase a crueldade, brutalidade e violência, que poucos críticos conseguem integrar numa visão equilibrada do romance. A maioria ignora inteiramente a questão, já que o sadismo é incompatível com o humanitarismo acadêmico.

Q. D. Leavis, por exemplo, admite a presença de um violento "mundo de Lear" em *Wuthering heights*, mas descarta-o como "devido não a sadismo ou perversão na romancista [...] e sim à intenção shakespeariana".¹⁶ David Cecil pensa que a "ferocidade e brutalidade" dos personagens de Emily expressam "a vitalidade da natureza": "Como os adeptos de uma religião primitiva,

vemos o Deus Terra enrijecer-se na morte, no inverno; erguer-se com a juventude misteriosamente renovada em flores na primavera”.¹⁷ A natureza está por trás do romance, mas é a natureza como violenta força masculina, não como fertilidade ou renovação. Dorothy van Ghent fala do “impulso de destruição” e dos “excessos desumanos” da paixão de Heathcliff e Catherine, “um excesso presente em toda parte na linguagem — em verbos, adjetivos e advérbios, e metáforas que fervilham com fúria brutal”.¹⁸ Virginia Woolf diz: “Há amor, mas não é o amor de homens e mulheres”.¹⁹ Cecil chama o amor de Catherine de “assexuado”, “tão despido de sensualidade como a atração que puxa a maré para a Lua, o aço para o ímã”. A palavra “assexuado” de Cecil persiste nos comentários sobre o romance, mas tem tantos significados possíveis que os críticos não se entendem.

Catherine diz à sua intrigada governanta, Nelly Dean, que vai casar-se com Edgar, não com Heathcliff, porque ela e Heathcliff são parecidos demais: “Ele é mais eu do que eu mesma. [...] Nelly, eu *sou* Heathcliff”.²⁰ Um amor assim, que surge de uma sensação mais de identidade que de diferença, transcende as definições sexuais. As semelhanças entre Heathcliff e Catherine são literais. Ela é tão violenta e vingativa quanto ele. Atrevida de “temperamento fogo”, que exige um chicote de presente, vive atacando as pessoas e derrubando-as. Catherine e Heathcliff suportam a emoção como paroxismos físicos. Ambos rangem os dentes em ataques de raiva e batem a cabeça contra objetos. Num de seus episódios de “fúria maníaca”, Catherine despedaça um travesseiro com os dentes, espalhando penas como uma raposa sacudindo uma galinha. Um dos primeiros comentadores simpáticos ao romance, Emile Montégut, declara: “Ele e ela são, por assim dizer, uma só pessoa; juntos, formam um monstro híbrido, de sexos e almas gêmeos; ele é a alma masculina do monstro, ela a feminina”.²¹ A metáfora vem do romantismo tardio decadentista francês; uma do alto romantismo poderia ser melhor. Claire Rosenfeld diz: “Cathy e Heathcliff são eles próprios duplos exatos, diferindo apenas no sexo”.²² Esse caso de amor é a fusão romântica dos duplos por Emily Brontë.

Como persona sexual, Heathcliff é modelado em Byron, sobretudo no *Manfred* de Byron, atormentado com o amor pela irmã. O tema de incesto de *Wuthering heights* há muito é reconhecido, mas só esporadicamente discutido. Catherine e o órfão Heathcliff são criados na intimidade de irmão e irmã. Heathcliff podia até ser filho bastardo de Earnshaw, e portanto meio-irmão de Catherine. Mas os críticos pegaram o tema do incesto de trás para diante, racionalizando-o sem consideração por suas fontes românticas. Heathcliff e Catherine não podem casar-se, dizem alguns, devido a um implícito tabu de incesto. Contudo, como vimos, o incesto é tão indispensável à consciência romântica que mesmo quando não existe um irmão, como em Shelley, ele ou ela *tem de ser inventado*. O incesto não é um perigo a ser evitado, mas uma aristocrática energização da imaginação.

O amor de Heathcliff e Catherine é excitado, e não contido pela gemealidade fraterna dos dois. O amor deles pode ser chamado de assexuado, já que

não se deseja intercurso carnal. A união romântica é uma fusão de imagens da alma, auto-amor refletido. Em *Manfred*, o contato genital é um erro, uma literalização degradante. É a louca luta dos dois por uma união impossível que torna o último encontro deles, no dia da morte dela, um momento tão espantoso na ficção. Os dois abraçam-se com bárbaras e injuriantes convulsões. A cena é menos amor que combate ritual. H. J. Rose diz que a provocação de excitação em cerimônias antigas destinava-se a gerar a mágica energia do poder. Heathcliff e Catherine são como os irmão e irmã da *Oréstia*, excitando-se ritmicamente para atingir um hiperestado de amor-ódio. Por trás da longa cena emocionante de Emily Brontë, sinto a fusão de Shelley com sua irmã-espírito, no clímax de *Epipsychidion*. Ali, os irmãos ficcionais se debatem, ardem e fervem num tumulto de água e fogo. Shelley chama o poema de “sonho pré-natal”, recuando na história. Mas o apolíneo *Epipsychidion* desvia-se dos fatos brutais da experiência primitiva. É Emily Brontë quem completa a busca de incesto do alto romantismo. *Wuthering heights* recria o daimonismo do reino do incesto primevo. Daí o sadismo universal do livro.

O embaralhado romance familiar de *Wuthering heights* baseia-se numa reversão romântica da história. Eric Solomon vê corretamente que “Emily Brontë lança uma vaga aura incestuosa” sobre toda a história: “Heathcliff casa-se com a cunhada de seu amor perdido; o filho da esposa dele casa-se com a filha do irmão dela; a filha de Cathy casa-se com o filho do irmão *dela*”.²³ A grande crítica ignora a atmosfera de claustrofobia sexual do romance, as muitas voltas catéticas sobre si mesmas de uma geração para a seguinte. A introversão incestuosa é reforçada pela repetição de nomes ou ecos de nomes: Heathcliff, Hindley, Hareton, Linton. Há uma velha e uma jovem Catherine, e um velho e um novo Linton (sobrenome e nome próprio). A muito reproduzida árvore genealógica feita por C. P. Sanger (1926) talvez seja enganosa, dando a entender que há uma caracterização clara em *Wuthering heights*, acessível a qualquer leitor diligente. A identidade familiar é fluida na literatura romântica. Hindley, Hareton, Linton: os nomes, como coelhos, reproduzem-se e deslizam uns para dentro de outros, recuando irremediavelmente para um estado embrionário. As gerações na verdade não avançam em *Wuthering heights*. São irresistivelmente chamadas de volta às suas origens, pois no sexo e na emoção românticos o futuro é apenas uma nebulosa emanção do passado.

Uma das mais poderosas realizações de *Wuthering heights* é a sua pulsante matriz de identidades geneticamente homólogas. Só o núcleo do livro está em fluxo psicosssexual. Os guardiões do esquema narrativo, a pragmática Nelly Dean e o presunçoso Lockwood, são personagens nitidamente delineados. Chamei de plenitude alegórica a esse estilo de apresentação, que vejo na *Virgem e menino com santa Ana*, de Da Vinci, e *Prado caramanchão* e *Astarte siríaca*, de Rossetti. A plenitude alegórica é o *preencher* do espaço ficcional com uma única identidade, que aparece simultaneamente em diferentes formas, justapostas como facetas de uma jóia. Na plenitude alegórica, uma personalidade dominante é estendida através do espaço psicológico. Heathcliff e Catherine buscam a aniqui-

lação sadomasoquista de suas identidades distintas. O desejo deles de desfazer-se um no outro produz um gigantesco corpo-espírito no texto, impedindo que os outros membros da família atinjam a estatura normal. Um romance social avança sistematicamente para a diferenciação dos personagens. As personas de *Jane Eyre*, por exemplo, tornam-se cada vez mais distintas à medida que se desenvolvem ou revelam um passado secreto. Mas *Wuthering heights* segue na direção contrária. Como obra romântica, esfuma até as diferenças geracionais em seu núcleo, no qual personas e acontecimentos afundam de volta por compulsão centrípeta.

A aliança incestuosa de Heathcliff e Catherine não compete, como se poderia esperar, com um casamento normal. *Wuthering heights* tem um herói escuro e um herói claro, uma “versão masculina” incomum, observa Frye, do *motif* século XIX das heroínas morenas e loiras de Scott, Poe, Hawthorne e Melville.²⁴ A feminilidade está em Edgar Linton, tímido e louro rival do moreno Heathcliff. Edgar é a “coisa suave”, com um meigo “rosto de feições suaves”, e uma silhueta “demasiado graciosa”.²⁵ Como esposa, Catherine é dominadora; sua vontade é lei. A condição de duplos hermafroditas de Heathcliff e Catherine é assim oposta pelo casamento hermafrodita de Edgar e Catherine, em que os papéis sexuais se invertem.

Wuthering heights segue a geografia psicosssexual de *Antônio e Cleópatra*, de Shakespeare. A Granja Thrushcross, a propriedade de Linton, é como a Roma de César, um mundo respeitável de personas sociais estáticas. O morro dos ventos uivantes dos Earnshaw, como o Egito de Cleópatra, é um reino de energia bruta natural e descontroladas metamorfoses. As montanhas românticas são sublimes, exaltadas, extremas. A granja é a natureza administrada, contida, agrária, habilmente simbolizada pelo vôo de um tordo, um belo pássaro não predatório. Em Shakespeare, o herói tem de escolher entre dois mundos opostos, mas em Emily Brontë é a heroína. Voltando de sua estada na Granja Thrushcross, Catherine é a Cleópatra boêmia de rua transformada em serena Otávia: “Em vez de uma selvagemzinha doida, sem chapéu, saltando para dentro de casa e pulando para abraçar-nos inteiramente sem fôlego, desmontava de um belo pônei negro uma pessoa muito digna, com os cachos castanhos caindo de debaixo de um chapéu de castor, e um comprido manto de pano que era obrigada a segurar com ambas as mãos para poder andar”. Essa nova persona decorosa é adquirida à custa de muita perda de vitalidade. O símbolo da granja é o que Heathcliff chama de “os vazios olhos azuis dos Linton”.²⁶ Os Linton são deuses do céu louros, que representam, como o César de Shakespeare, um apolinismo impassível, árido. Os olhos deles são vazios porque cegos para o reino escuro, turvo, da dionisíaca força da natureza de Heathcliff. A granja está ao abrigo das tempestades que açoitam e aplastam a vegetação no morro. Essa paisagem hostil de “ventos frios e cortantes céus do Norte” é o toque de mestre do romance. Aí está o mais importante afastamento da autora do alto romantismo, em que a natureza, mesmo quando mais tumultuosa, é em geral uma inexaurível fonte de fertilidade. Para ela, a natureza é basicamente força, não alimento. Ela cria, em outras palavras, *uma natureza sem uma mãe*.

Wuthering heights revisa sistematicamente suas origens românticas. Transfere o incestuoso encontro de almas gêmeas de *Epipsychidion* do contemplativo para o ativo, e do espiritual para o material. A Emilia de Shelley é um vago “Anjo” ou “Serafim Celeste”, mas Catherine, que identifica seu amor a Heathcliff com “os rochedos eternos”, sonha alegremente em ser expulsa do céu pelos anjos. *Wuthering heights* é *Epipsychidion* com a natureza incluída. Emily trata Byron de modo idêntico, mas reenraizando-o — ou antes, à sua famosa persona de vontade fascinante — mais profundamente no natural. Em Heathcliff há agora uma passagem direta entre o byronismo e o poder natural, pois na poesia de Byron a natureza serve em grande parte de pano de fundo lírico. Com seus “afiados dentes de canibal” e “a expressão de um cachorro traçoeiro”, Heathcliff está no limiar do humano. Pássaros constroem seu ninho perto dele, confundindo-o com “um pedaço de pau”.²⁷ A maior correção de Emily é em Wordsworth. *Wuthering heights*, escrito no zênite da adoração da natureza vitoriana, imagina um cosmos de crueldade coleridgiana. Emily barbariza Wordsworth, transformando seu sereno e majestoso testemunho de cooperação moral entre homem e natureza numa rude ode em prosa a ondular de perturbações subterrâneas. O romance é um redemoinho sadomasoquista de barulho e movimento primitivos, o rasgar e despedaçar do *sparagmós* dionisíaco, que só se torna tolerável ou mesmo inteligível pelo brilhante artifício de distanciamento dos quadros narrativos em série.

Wuthering heights é um catálogo de horrores ctônicos, cada um deles uma afronta coleridgiana à benevolência wordsworthiana. Está cheio de explosões de violência e sinistras fantasias de morte e tortura. Presenciamos ou ficamos sabendo de açoites, esbofeteamentos, surras, tabefes, puxões, beliscões, arranhões, puxões de cabelo, talhos, chutes, pisoteamentos, e enforcamento de cães. Hindley deseja que seu cavalo “estoure a coices” o crânio de Heathcliff. Catherine, mordida por um cachorro, não choraria nem mesmo que “tivesse sido espetada pelos chifres de uma vaca brava”. Isabella grita “como se bruxas lhe enfiassem agulhas em brasa”. Heathcliff pensa em “jogar Joseph da torre mais alta, e pintar o frontão da casa com o sangue de Hindley”. Ele joga uma terrina de molho de maçã quente no rosto de Edgar. Hindley empurra uma faca de trinchar entre os dentes de Nelly e ameaça enfiá-la pela garganta abaixo. Nelly receia que Heathcliff “espatife o crânio de Hareton nos degraus”. Heathcliff diz de Edgar: “Vou esmagar as costelas dele como uma noz de avelã podre”. No momento em que Catherine deixasse de amar Edgar, “eu arrancaria o coração dele e beberia o sangue!”. “Não tenho pena!”, grita Heathcliff. “Quanto mais os vermes se retorcem, mais eu quero espremer as entranhas deles para fora!” Isabella diz que Heathcliff gosta de “puxar os nervos para fora com pinças em brasa”; ele tomou o coração dela, “atormentou-o até a morte”, e jogou-o de volta para ela. Ele joga uma faca de mesa nela, cortando-lhe a garganta. Ao descobrir o corpo de Hindley, ele diz: “Nem açoites nem esfolamento o teriam acordado”. E por aí vai. O leitor talvez sinta, como Catherine, que “mil martelos de ferreiro batem em minha cabeça”.²⁸

O virtuosismo do discurso sádico brota de todos os personagens, não só de Heathcliff. Mesmo a afável Nelly Dean fala essa linguagem primitiva. Em última análise, a eloquência sádica do romance pertence à própria Emily Brontë, que talvez tenha aprendido suas cascatas de pragas com a furiosa Cleópatra. Às vezes, a crueldade é bastante sutil. Quando Catherine adoece com febre, a senhora Linton visita o Morro dos ventos uivantes para cuidar dela, e depois insiste em levá-la para convalescer na Granja Trushcross. Nelly lembra: “Mas a boa senhora teve motivos para arrepender-se de sua bondade; ela e seu marido pegaram ambos a febre e morreram com poucos dias de diferença um do outro”.²⁹ A súbita morte dos velhos Linton sempre me inspira um riso de admiração. Eles morrem tão depressa que quase ouvimos os corpos batendo no chão, como os marinheiros de Coleridge caindo no convés. Pretende-se que notemos a mimada absorção de Catherine em si mesma, deixando irresponsavelmente ruínas em sua esteira, como Cleópatra desviando-se de Áccio. Mas as duas mortes também demonstram a fatalidade da ligação de Heathcliff e Catherine, que exala uma espécie de miasma ctônico, contaminando e devastando o mundo social. Esse é um dos momentos ostensivamente antiwordsworthianos de *Wuthering heights*. A generosidade, a hospitalidade e a emoção humana dos Linton são rudemente respondidos pela natureza como destruidora de Emily Brontë. É o autor como franco-atirador, abatendo brincalhonamente seus personagens, de uma altura invisível. É Ártemis Hercaege, “a atiradora de longe”, “a que atua de longe”.

Da menos à mais óbvia crueldade: o terrível sonho de Lockwood com o fantasma de Catherine. Curiosamente, raras vezes é discutido. É a coisa mais psicologicamente central do romance, vindo diretamente da primeira inspiração de Emily. Remexendo entre livros mofados no Morro dos ventos uivantes, Lockwood adormece. É despertado pelo roçar de um galho de pinheiro contra a janela:

“Preciso parar com isso, seja como for!”, murmurei, passando os dedos pelo buraco na vidraça e estendendo o braço para pegar o galho importuno: em vez disso, meus dedos fecharam-se sobre os dedos de uma mãozinha fria como gelo!

O intenso horror do pesadelo baixou sobre mim; tentei puxar o braço, mas a mão agarrava-o, e uma voz de enorme melancolia soluçava:

“Deixe-me entrar... deixe-me entrar!”

“Quem é você?”, perguntei, esforçando-me enquanto isso para libertar-me.

“Catherine Linton”, respondeu a voz tremulamente (por que pensei em *Linton*? Tinha lido *Earnshaw* vinte vezes para cada Linton), “voltei para casa, me perdi na charneca!”

Enquanto ela falava, percebi, obscuramente, o rosto de uma criança olhando através da janela — o terror me fez cruel; e, descobrindo que era inútil tentar sacudir a criatura, puxei o punho dela para a vidraça quebrada, e esfreguei-o para a frente e para trás até que o sangue escorreu e manchou os lençóis da cama: mas a voz continuava chorando:

“Deixe-me entrar!” E mantinha a garra tenaz, quase me enlouquecendo de medo.

“Como posso?”, terminei dizendo. “Solte-me a *mim*, se quer que a deixe entrar!”

Os dedos afrouxaram, eu puxei os meus pelo buraco, apressei-me a amontoar os livros numa pirâmide contra ele, e tapei os ouvidos para eliminar o lamentoso pedido.

Pareceu-me mantê-los tapados por cerca de um quarto de hora, mas no momento em que escutei, de novo lá estava o desolado lamento a prosseguir.

“Vá-se embora!”, gritei. “Jamais vou deixá-la entrar, nem que peça durante vinte anos.”

“São vinte anos”, chorou a voz, “vinte anos, estou à espera há vinte anos!”³⁰

O pulso esfregado no vidro quebrado é uma das mais apavorantes imagens da literatura, pois envolve a tortura de uma criança. A Emily Brontë coleridge-byroniana está dando uma lição a Wordsworth. Convocando o pacato Lockwood a esse sangrento espetáculo pagão, ela demonstra a qualidade inata do sadismo. O primitivo instinto de autopreservação do homem que sonhava irrompe através da máscara de boas maneiras e costume social. Um homem que normalmente tomaria e beijaria a mão de uma senhora tenta decepá-la. O viajante Lockwood faz uma viagem wordsworthiana de volta à natureza e descobre-se em seu próprio coração das trevas daimônico, que não contém compaixão, mas barbarismo. A cena tem uma maravilhosa lógica onírica. Por exemplo, o braço do fantasma é um galho de pinheiro porque a selvagem Catherine foi reabsorvida na natureza. Autodestrutiva em vida, é uma árvore falante do bosque dos suicidas de Dante. Lockwood, portanto, esfrega o braço dela no vidro quebrado porque está *serrando um galho*.

Por que Catherine aparece como uma criança, mas dá o nome de casada, Linton? Mark Kinkead-Weekes sugere: “Cathy e Heathcliff estão fixados num modo de ser forjado na infância”.³¹ O incesto, eu disse, é uma regressão na história de volta à natureza. Rebobina-se o carretel do tempo. O fantasma da Catherine não desenvolvida emocionalmente assume forma pré-pubescente e continua na janela simbolizando a fronteira entre infância e idade adulta. “O rosto de uma criança olhando através da janela”: Lockwood vê Catherine revivendo eternamente seu último momento de perfeita união com Heathcliff, os dois olhando pela janela dos Linton a luxuosa Granja Trushcross, após o que ela desaparece naquele mundo e volta transformada para sempre. Sua filha também se chama Catherine Linton. Portanto, a Catherine mais velha, que morre de parto, usurpa a identidade da filha, como a vampirística Morella de Poe.

Por que o fantasma quer entrar? A astuta Emily Brontë prevê a má interpretação desse trecho por seu público vitoriano, que projetaria nele um *pathos* blakiano ou dickensiano. O fantasma deve ser um órfão esfarrapado implorando abrigo. Mas as sádicas paixões de *Wuthering heights* sacodem essa complacência humanitária. Lockwood entende o desejo do fantasma ainda melhor que os leitores modernos. Mais tarde, ele diz a Heathcliff: “Se o demoniozinho tivesse entrado pela janela, provavelmente teria me estrangulado!”.³² O ritual religioso arcaico amolecia as almas penadas dos mortos. Adoração de ancestrais

é na verdade propiciação de ancestrais, um “afastamento”. O fantasma quer entrar para beber o sangue dos vivos. O fantasma de Catherine agarra a mão de Lockwood para tornar a viver, às custas dele. A brigona Catherine Earnshaw, na idade assumida pelo seu fantasma, jamais foi uma criança tão indefesa e digna de pena. Portanto, devemos concluir que o fantasma adotou *uma persona enganosa*, como a vampira Geraldine, de Coleridge, que finge desmaiar para conseguir admissão no castelo de Christabel. A onírica cena primitiva de Emily Brontë, com seus lençóis encharcados de sangue, é um exercício de sedução coleridgiana. O casamento com a natureza é, mais uma vez, estupro e defloramento. Nós, como Lockwood, somos estuprados e perdemos a inocência nesse ponto. Emily Brontë revisa cada credo wordsworthiano, transformando-os em sexo e violência daimônicos. Tudo isso é verdade mesmo sendo o fantasma mais um sonho que uma aparição sobrenatural, pois Catherine invadiu a mente de Lockwood, materializando-se na vida de sonho dele por uma força de vontade semelhante à de Ligéia. Os livros que Lockwood empilha contra ela são a barreira do racionalismo. Mas em *Wuthering heights*, assim como na curta vida de Emily Brontë, prevalece a intuição daimônica.

No romantismo, como vimos, o masculino é sempre limitado ou debilitado, um princípio que se aplica a *Wuthering heights* por novos e surpreendentes motivos. A diferença entre Heathcliff e Edgar parece primeiro, em termos estritos, a diferença entre um homem de verdade e um maricas. Mas Heathcliff, uma força da natureza a começar pelo nome pedregoso, é estranhamente infértil. Seu casamento com a irmã de Edgar não produz fruto vigoroso. Muito pelo contrário, o sangue fraco dos Linton vence o dele, resultando num “menino pálido, delicado, efeminado”, frágil e doentio, “mais uma menina que um menino”. Heathcliff censura o filho com desprezo: “És filho de tua mãe, inteiramente! Onde está *minha* parte em ti, frango depenado?”³³ Há algum impedimento à transmissão de energia viril em Heathcliff. Ele é *seminalmente viciado*. Sua força flui não para a geração heterossexual, mas para a incestuosa paixão por seu duplo. O sadomasoquismo corta dos dois lados, agressão para fora e para dentro. Como Byron e Elvis Presley, Heathcliff sofre de autodebilitação interna. Ao contrário das aparências e da fama, Heathcliff como persona sexual não é convencionalmente masculino. Outra lei do romantismo é que é um modo de autoprojeção. Toda obra romântica é organizada por uma nebulosa persona especulativa, por meio da qual o artista busca um novo alinhamento de natureza e psique. O sentimento popular ligaria Emily Brontë a Catherine Earnshaw, enamoradas do moreno herói byroniano, que é a fantasia a realizar o desejo da autora. A grande crítica jamais se entrega a tais devaneios, em parte por causa do absolutismo textual da agora velha Nova Crítica. Mas a relutância em fazer perguntas biográficas sobre *Wuthering heights* produziu o atual impasse, com muitas questões morais e sexuais não resolvidas.

Minha teoria é a seguinte: Heathcliff é uma das grandes personas sexuais hermafroditas do romantismo, uma representação onírica de Emily Brontë como Byron naturalizado. Os romances góticos das Brontë se intersectam, pois Charlotte retém seu gênero sexual em sua história, enquanto Emily, como Coleridge em *Christabel*, abandona o dela. Muitos comentários adiantam a tese tradicional mas absurda de que Heathcliff é modelado em Branwell Brontë, único homem entre seis irmãos no presbitério de Haworth. Walter L. Reed, por exemplo, declara: “Que havia alguma ligação entre Branwell e a figura de Heathcliff, é evidente”.³⁴ Mas essa foi uma idéia equivocada desde o princípio. Em termos de personas sexuais, Branwell era a antítese total do ativo, veemente e imperioso Heathcliff. Fisicamente truncado, auto-indulgente, morrendo finalmente viciado em ópio, Branwell pertencia à categoria de virilidade sonhadora, vacilante, degenerada, tipificada pelo Coleridge real e pelo Usher de Poe.

Branwell é uma superfluidade perturbadora em qualquer discussão da gênese de *Wuthering heights*, pois a própria Emily Brontë, segundo evidências esmagadoras, possuía toda a masculinidade necessária à criação de seu grande herói. Charlotte Brontë chama a irmã morta de “mais forte que um homem, mais simples que uma criança”. Tinha “um poder e um fogo secretos que podiam animar o cérebro e acender as veias de um herói”: “Tinha um gênio bizarro, mas cálido e súbito; o espírito inteiramente inflexível”.³⁵ Em outra parte, Charlotte fala de “certa aspereza em seu caráter forte e peculiar”. Branwell pouco passava de um metro e cinquenta de altura, enquanto Emily era o mais alto membro da família, fora o pai. Os aldeões de Hawford diziam que Emily “parecia mais um menino que uma menina”. Parecia “desembestada e meio masculina, quando vagabundava pelas charnecas, assobiando para seus cachorros e dando longas passadas”. A palavra “masculina” sempre retorna nas lembranças locais de Emily. Seu apelido na família era “o Major”. Monsieur Héger, professor de Bruxelas, disse: “Ela deve ter sido um homem”. “O rosto de Lewes me comove à beira das lágrimas, por ser tão maravilhosamente parecido com o de Emily”, comentou Charlotte sobre o amante de George Eliot. Mas George Henry Lewes era chamado de “o homem mais feio da Inglaterra”! Numa biografia piegas e ficcionalizada (1936), sugerindo uma ligação entre Emily e Heathcliff, Virginia Moore encontra a “auto-identificação de Emily com homens” até nas brincadeiras da família, em que a irmã dela, Anne, escolhia papéis femininos.³⁶

Estamos aqui, como no caso de Emily Dickinson, diante do paradoxo de uma mulher de gênio romântico. Vimos que o poeta romântico, achando a persona masculina ocidental demasiado limitada, se hermafroditiza para alcançar os poderes delfícos de receptividade feminina. Mas a artista, sexualmente privilegiada pelo nascimento, deve estender seu alcance imperial no sentido oposto, no sentido do masculino. Observei que o gigantismo numa artista é automasculinizante. Meus exemplos são *Wuthering heights* e a enorme pintura *Feira de cavalos* (1853-55), de Rosa Bonheur, que abole a internalidade num quadro pulsante de duro dinamismo animal. Heathcliff tem a polêmica musculosidade da *Feira de cavalos*. Charlotte Brontë chama-o de “colossal”, porque tem uma carga excessiva de aspiração transexual. Duas outras grandes escritoras, referindo-se

a *Wuthering heights*, pensam independentemente na palavra “gigantesco”. Emily Dickinson saúda a “gigantesca Emily Brontë”, e Virginia Woolf diz que “se sente a gigantesca ambição” de Emily “em todo o romance”.³⁷ Gigantismo é exagero, uma reivindicação fascista de poder universal. Gigantismo é a auto-eletrizante estratégia da mulher que desafia a ditadura do gênero sexual.

A fraqueza seminal de Heathcliff trai suas origens transexuais. Ele é uma mulher com a energia de um homem, mas sem a potência de um homem. Negando a seu herói byroniano uma virilidade consumada, Emily Brontë mostra que vê por trás da máscara de sedutor de lorde Byron e divisa seu hermafroditismo romântico. Intuição de artista: Goethe e Balzac do mesmo modo mostram Byron como o meio feminino Euphorion e o bissexual lorde Dudley, progenitor de andróginos. Mas a fama internacional de grande machismo de Byron persistiu até os modernos estudos de G. Wilson Knight.

O auto-retrato romântico de Emily Brontë como Byron é um exemplo de meu princípio de metátese sexual, uma mudança sexual artística. Os exemplos são a transformação, por Byron, do coroinha John Edleston em Tyrza, de Alfred Agostinelli em Albertine por Proust, e de Victoria Sackville-West em Orlando por Virginia Woolf. Seria vulgar reduzir a metátese sexual ao receio do escândalo homossexual. Aqui entra em ação uma economia espiritual mais ampla. A metátese sexual é um avanço metafísico, uma expansão de identidade através de uma sensação erótica mentalmente prolongada. O original real é como uma palavra sexual traduzida em nova linguagem imaginativa. *Christabel*, de Coleridge, é dirigido mais ao ego que ao carismático outro. Surge do desejo do artista de vivificar e eternalizar sua identidade essencial, mas socialmente proibida. Victoria Sackville-West participou dos dois modos de metátese sexual. Em seu romance *Challenge* [Desafio] (1924), é o herói Jules Davenant, a mesma pessoa que ela assumiu para vagar pelas ruas de Paris vestida de homem com sua amante, Violet Trefusis.

Wuthering heights divide-se estilisticamente em duas partes. John Berryman observa: “O que lembramos do livro é apenas a primeira metade”. V. S. Pritchett diz que a última parte dá uma “sensação de desigualdade”.³⁸ Eu acho que o romance sofre uma tremenda perda de intensidade, e vejo um paralelo com *Christabel* e *Orlando*, que perdem força pelo que eu chamo de psico-iconismo. As três obras são governadas por um “fascínio” de personalidade, que abarrotava o espaço da narrativa e apequena as outras pessoas. A energia ficcional de *Orlando* vem do fato de Virginia Woolf imaginar Victoria Sackville-West como homem. Quando, na metade do caminho, Orlando vira mulher — ou seja, quando Vita se torna ela mesma — a vida abandona o livro. Sabemos pelo diário dela que, após começar num “arrebatamento” febril de imaginação, Virginia perdeu o interesse por *Orlando*, e teve de lutar “sem muito interesse” para concluí-lo.³⁹ E, francamente, a idéia brilhante do livro, de um viajante do tempo hermafrodita encarnando cada grande fase da literatura inglesa, tem uma execução medíocre. Pode ser que o desprezo de Virginia pela história intelectual masculina a tenha incapacitado, tornando o que deveria ser um dos seus livros mais espirituosos um dos mais tediosos.

O declínio hermafrodítico produz a fraca segunda metade de *Wuthering heights* e *Orlando*. Encontrei isso duas vezes em *Wilhelm Meister*, de Goethe: quando a amazona adquire um nome social, seu fascínio esmorece; quando Mignon abandona os trajes masculinos, enfraquece e morre. *Wuthering heights* declina com a diminuição da força arquetípica de Heathcliff. Ele torna-se um personagem naturalista, fidalgo rural e tirânico *paterfamilias*. Perde sua aura de fascínio, a misteriosa cintilação da identificação da autora. Emily Brontë ausentou-se. Termina conscienciosamente o esquema que projetou, mas é como Vasari concluindo o mural de batalha de Da Vinci. *Wuthering heights* achata-se num romance social e deixa para trás seu lúgubre irracionalismo romântico.

Por que a súbita redução de escala e estilo? A metátese sexual de Emily Brontë em Heathcliff é inseparável do tema do gêmeo incestuoso. Heathcliff é concebido como um dos pólos de uma polaridade erótica. Se Emily entra no romance como homem, então é homossexual o seu sentimento pela Catherine desaparecida. Moore observa que Emily saiu de casa por três meses para estudar num colégio de moças, depois voltou abruptamente e pôs-se a escrever ardentes poemas de amor cheios de traição e vingança. Moore sugere que não poderia ter havido oportunidade, numa instituição vitoriana tão confinada, de ela apaixonar-se por alguém, a não ser outra moça. Eu encontro em grande parte da poesia de Emily um delicado erotismo lésbico, centrado na aproximação à noite de anjélicos espíritos femininos, de longos cabelos sedosos. Há uma persistente imagística de maciez e fofura, de vigilância enamorada e silenciosa e fantástica proximidade.⁴⁰ Como no estranho poema onírico de Christina Rossetti, "Goblin market" [Feira de duendes] (1862), com sua sensualidade fraterna de caramanchão e perigos luxuriantes e gostosos, a poesia de Emily talvez reflita um estado sexual pré-moderno, ardente mas celibatário. Freiras visionárias têm vivido nesse estado de exaltação há mil anos. Emily Brontë busca a clarividência, não o orgasmo, um ardente vapor de *cathexis* spectral.

A queda de energia em *Wuthering heights* ocorre praticamente ao mesmo tempo que a morte de Catherine. Como em *Christabel*, a segunda metade só se anima quando a ligação erótica da primeira parte é reinvocada como lembrança. O fato de o romance começar com tal força se deve sem dúvida à spectral epifania de Catherine diante do aterrorizado Lockwood. Ao próprio Heathcliff, abrindo a janela e soluçando para a noite, nega-se essa visão. Se ele é Emily, então Catherine é uma mulher da qual houve uma irrevogável separação. A misteriosa inspiradora de ardor no colégio feminino é relativamente sem importância. Essa pessoa foi apenas a sombra de outra. O romance familiar modela todas as nossas vidas eróticas, mas para o romântico o romance familiar é destino artístico. Os aldeões de Hawford diziam que Emily e Anne "pareciam gêmeas, companheiras inseparáveis", publicamente interligadas. Mas a irmã importante era Maria. Em relação ao lamento do fantasma, de estar "à espera há vinte anos", David Daiches pergunta: "Será importante o fato de que Maria, a precoce mais velha das irmãs Brontë, que assumira a orientação do irmão e irmãs menores após a morte da mãe, morrera vinte anos antes de Emily escrever esse capítulo?

Sabemos que a lembrança dessa dedicada irmã mais velha, que morrera aos doze anos, não abandonava Emily e Charlotte Brontë".⁴¹ Branwell afirmava que à noite ouvia a voz de Maria chorando do lado de fora da janela. Mas vejamos que isso põe Branwell na posição do tolo Lockwood, não de Heathcliff, que anseia freneticamente por ouvir a voz, mas não pode. Devemos acreditar, portanto, que Catherine contém algum aspecto de Maria, eroticamente transformado.

Em *Wuthering heights*, Maria torna-se a incestuosa irmã-espírito romântica do gênio poético masculino de Emily. Recriam-se a vida e obra de Byron. Suas ligações homossexuais e seu incesto com a meia-irmã fundem-se no submerso incesto lésbico de Emily. Então *Manfred*, com seu meio louco e incestuoso recluso chorando uma irmã morta, é reproduzido em Emily-Heathcliff chorando Maria-Catherine. O fantasma da irmã faz uma apavorante aparição tanto em *Manfred* como em *Wuthering heights*. Emily chega a reimaginar a taça em cuja borda Manfred vê numa alucinação o sangue da irmã. Pois que é a vidraça quebrada arranhando o pulso de Catherine senão uma *borda sangrenta*? As duas imagens medonhas sugerem simbólico ferimento sexual. Maria é a Musa sacrificial de Emily. A Musa, ou *anima*, a metade reprimida e projetada da alma, é *aquela que vem de fora*. Emily Brontë, severa, impulsiva, austera, é masculina em relação a uma pairante frutificação feminina. O fantasma batendo na janela, seja a amada lésbica perdida ou a lamentada irmã morta, é uma moça cuja lembrança não se vai, que força os portais da consciência. Lockwood teme que o fantasma seja uma estranguladora (significado do radical de "esfinge"). O fantasma é portanto um espírito-vampiro como a lésbica Geraldine, que faz uma visita noturna a Coleridge-Christabel e sela os lábios dela em silêncio. Amor e medo, desejo e hostilidade: a metátese sexual é a magia pagã autocurativa de Emily.

Emily Brontë sofreu três abandonos por mulheres, cada qual um eco do outro. Primeiro a mãe, que morreu quando ela tinha três anos. Depois Maria, que morreu quando ela tinha sete. Por fim, a adolescente senhorita X, que, se podemos extrapolar o padrão de perda emocional já fixado de Emily, foi provavelmente uma parceira indiferente. O romance familiar do presbitério de Hawford foi estruturado por uma ritualizada troca sexual. Ao contrário de Wordsworth e Virginia Woolf, Emily Brontë não reagiu à morte da mãe com a compensação de um mito cibellino de processo criativo natural. Ao contrário, despe de natureza o maternalismo wordsworthiano, devido à sua própria alienação do procriativo, que ela expurga do corpo através de sua dessexualização como Heathcliff. Em outras palavras, a natureza sem mãe de *Wuthering heights* é um *desvio do ego*. O romance promulga um culto da natureza sem deusa. Frazer diz que o sumo sacerdote de Cibele "extraía sangue dos braços" como uma oferenda à deusa; depois, os sacerdotes auxiliares, a girar, "com a cabeça balançando e os cabelos voando", e "arreatados num frenesi de excitação e insensíveis à dor", retalhavam os próprios corpos com cacos de cerâmica e facas, "a fim de salpicar o altar e a árvore sagrada com seu sangue a escorrer".⁴² Isso se assemelha ao corte no pulso do fantasma (em cacos de vidro semelhantes aos de barro)

e aos “borrifos de sangue em torno da casca da árvore” contra a qual Heathcliff bate a cabeça.⁴³ Catherine e Heathcliff são sacerdotes automutilantes de um culto pagão da natureza violenta e não natural.

Força a credulidade supor que o incompetente e fraco Branwell Brontë teve alguma participação na formulação dessa severa visão do mundo, produto da imaginação inflexivelmente meio masculina de Emily Brontë. A posição de Branwell no romance familiar de Haworth era muito menos impressionante. Ele era um bebê mimado e um anão de liteira. Se houve uma simbiótica ligação de gêmeos entre ele e Emily, talvez tenha residido na sensação dela de ter de algum modo roubado a masculinidade do irmão, um desfalque de uma conta para outra no mesmo banco genético. Emily pegou um resfriado no funeral de Branwell, recusou repouso e ajuda médica e morreu pouco depois, uma seqüência que sugere um rito de culpa e expiação. Terá ela sentido que seu supremo sucesso de imaginação ocorrera à custa do irmão, que usurpara o gênero dele para seus próprios fins amorais? O comportamento dela é exatamente como o de Heathcliff quando, para unir-se com Catherine no além-túmulo, busca a morte recusando comida e sono. Assim Emily Brontë fundiu-se com seu poderoso herói, tomando para si a *ascesis* dele. Seus últimos dias disseram de sua hostilidade ao corpo. Em *Epipsychidion*, como no *Banquete*, a febril batalha do amor é uma busca de unidade primeva. Mas *Wuthering heights*, com seus abraços aos tapas, contém um psicodrama mais perverso: o corpo como base do gênero sexual é uma afronta à imaginação e à emoção, que em Emily Brontë tende para o homossexual. É esse corpo, um toldante véu material, que é despedaçado pelo sadomasoquismo do romance.

Sugiro que as inovações formais de *Wuthering heights* vieram dos deslocamentos de identidade de Emily Brontë. A mediação através de dois narradores e as mudanças de tempo e ponto de vista são camadas de interseção entre um ego real e um ficcional. A aparente auto-remoção de Emily de *Wuthering heights* oculta sua enorme centralidade nele, sua projeção em Heathcliff, produzida por sua auto-remoção do gênero. Se Rousseau é o primeiro a atribuir-se uma identidade sexual, Emily Brontë é a primeira a tratar sua identidade sexual como uma abstração à parte, em outra dimensão de espaço e tempo. O brilhante esquema narrativo ganhou vida porque Emily foi tão distanciadamente auto-observadora. Nelly Dean e Lockwood representam sua norma social, contemplando Heathcliff com impaciência e incompreensão. Esses observadores menores mostram o senso maduramente medido que Emily tinha de si mesma e de sua persona projetada. Ela está em dupla relação com seu herói hermafrodita, no qual está ao mesmo tempo presente e ausente. *Wuthering heights* criva o leitor de perguntas: “Será o senhor Heathcliff um homem? Se é, será louco? E se não, será um demônio?”. “É um vampiro?” Essas opiniões parciais têm uma fantástica incandescência em termos sexuais: “Não me sinto como se estivesse em companhia de uma criatura da minha espécie”. “Ele é um demônio mentiroso, um monstro, não um ser humano!” “Ele é apenas meio homem — nem tanto.”⁴⁴ Heathcliff, para o qual somos induzidos por essas in-

justas exclamações, *é* um monstro, não um homem, já que *é* uma mulher transfigurada em herói.

Fundindo-se com seu duplo romântico, Emily Brontë morreu no ano seguinte à publicação de *Wuthering heights*, que teve uma recepção medíocre. A arte não bastava. Como seus precursores românticos, Emily não é uma historiadora sexual, mas a escritora de um grande poema, ou seja, um conjunto de obra auto-referencial. É possível, portanto, que *Wuthering heights*, por causa de sua ação interna hermafrodítica plenamente realizada, não tivesse seqüência. Seu extremismo talvez encerrasse uma carreira. O declínio interno do romance é o da própria Emily. Na segunda metade, a monumentalidade de Heathcliff/Catherine reduz-se a uma luz pálida, em que se ouvem vozes como à distância. O romantismo cede ao vitorianismo, o presente agradável, ordeiro, que Emily Brontë se recusa a habitar. Ampliando e revisando o alto romantismo, ela segue Byron, Shelley e Keats ao preferir morrer jovem, no auge da imaginação.

SOMBRAS ROMÂNTICAS

Swinburne e Pater

Na poesia de Swinburne, o paganismo do romantismo torna-se inteiramente aberto. Swinburne cria o romantismo tardio inglês usando a decadentismo francês para reforçar Coleridge contra Wordsworth. Admirador de Sade, Gautier e Baudelaire, Swinburne restaurou na literatura inglesa a franqueza sexual que ela perdera depois do século XVIII. Embora ele tenha tido enorme influência na literatura inglesa, praticamente desapareceu dos currículos. Mesmo os cursos de literatura vitoriana tendem a excluir seus poemas mais lúgubres e, para mim, mais fundamentais. Mas também Baudelaire é censurado nas aulas de francês das faculdades americanas. O motivo é que não existe uma teoria aceita da arte decadentista, uma falha que estou tentando corrigir. A revolta contra Swinburne após a queda de Wilde fez parte da deserção modernista da tradição clássica, que *The waste land* de T. S. Eliot mostra erroneamente em desordem. Swinburne demonstra a grande continuidade da cultura ocidental, essa impudica união da Antigüidade pagã com a imperial Hollywood. Swinburne é um poeta de Hollywood. Suas personas sexuais pagãs, Dolores e Faustine, são resplandcentes projeções de cinematografia decadentista. Através da voz dele, as superestrelas mulheres dominam o espaço e o tempo.

Swinburne foi decadentista, mas não esteta. Desalinhado e descabelado, não tinha o menor gosto por artes maiores ou menores. O primeiro esteta inglês foi Walter Pater, cuja carreira editorial começou um ano após o escandaloso *Poems and ballads* [Poemas e baladas] (1866) de Swinburne. Este preparou o caminho para aquele de duas maneiras. Primeiro, a poesia de Swinburne dissolve a solidez saxônica da sintaxe inglesa, com a suspensão moral decadentista e a linearidade francesa, aquele fluxo reluzente e atonal que Baudelaire transforma num sinistro murmúrio de transe. Segundo, a imagística de romantismo tardio de Swinburne daimoniza Shelley, transformando-o num classicismo degenerado. Em outras palavras, Swinburne usa Coleridge para corromper Shelley. O paganismo de Swinburne é helenístico e neoprimitivo. Não é o radiante idealismo que Shelley extrai da Atenas apolínea. O romantismo tardio francês, como eu disse, baseia-se na adoração de *objets d'art*, graças à pioneira transferência por

Gautier das relações perceptuais do reino visual para o sexual. O decadentismo inglês está menos interessado em *objetos* que em *estilo*, o modo timidamente belo de discurso de uma persona masculina epicena.

Swinburne põe os vampiros decadentistas de Baudelaire na natureza violenta de Sade. O mundo de Swinburne pulsa de força natural, porque a alta cultura inglesa era e é capaz de desprezo continental pela natureza. Mesmo quando definindo-a como negativa e destrutiva, o artista inglês, ao contrário do francês, se abre para a natureza, o que vimos em Coleridge, Emily Brontë e Swinburne. A poesia de Swinburne demole a sociedade vitoriana e planta o matriarcado em meio ao patriarcado. Swinburne é uma mulher monarquista. O título de sua primeira obra publicada, *The queen mother* [A rainha-mãe] (1861), funde ousadamente sexo e hierarquia. Recriando as arcaicas religiões da mãe, Swinburne varre para longe o cristianismo, como fez Coleridge em *Christabel*. Agora o culto da terra recebe nova liturgia e conjunto de preces. Daí o peculiar estilo encantatório de Swinburne, parodiado desde o momento em que surgiu. Eu defenderia esse estilo, admirado por tantos jovens ingleses, afirmando que em Swinburne as origens rituais da arte são recuperadas e restauradas. A poesia de Swinburne mostra o paganismo como realmente foi, não ociosidade e brincadeira, mas um severo código de limitação ritual, contendo o perigoso daimonismo do sexo e da natureza.

Dolores, longo e serpeante, demonstra o caráter cultural da poesia de Swinburne e sua magnética orientação para o poder feminino. O poema começa: "Pálpebras frias que escondem como uma jóia/ Olhos duros que se abrandam por uma hora;/ Pesados membros brancos, e a cruel/ Boca rubra parecendo uma flor venenosa". Olhos frios, duros, como jóias: Dolores é a vampira mineral e réplica de Baudelaire. É ritualisticamente visualizada pelo catálogo decadentista, o itemizante/atomizante estilo que Gautier inventou em *Uma noite com Cleópatra*. O objeto erótico desintegra-se em partes. Os "pesados membros brancos" de Dolores aparecem flutuando surrealmente entre olhos e boca rubra, como se fosse uma estátua quebrada. Estamos numa cidade morta, uma floresta de colunas caídas tomada por lagartos e papoulas venenosas. Essa seqüência de abertura, de frias imagens luminosas, lembra o *Epipsychidion* de Shelley: a agressão do olho do poeta leva à dissolução do objeto e à dissociação emocional do perceptor.

"Ó mística e triste Dolores/ Nossa Senhora da Dor": esse blásfemo epíteto encerra estrofe após estrofe. Na forma, *Dolores* é certamente inspirado pelas "Litanias de Satanás" de Baudelaire. Como Baudelaire, Swinburne recorre ao inferno, em vez de ao céu, mas sua meta é mais radical. Ele remove-se completamente do mundo cristão, invocando uma deusa onipotente. Como o swinburniano *Saint Rose of Lima* de Aubrey Beardsley, *Dolores* daimoniza a Virgem Maria, despachando-a para o passado, ao encontro de suas precursoras antigas, das quais a sexualidade ainda não se divorciou. Antes que o catolicismo americano se expurgasse esnobemente dos vestígios étnicos, um de seus esplendores era a devoção vespéral e a Lítania da Mãe Bendita. Quando o padre entoava

cada verso na igreja crepuscular, a congregação respondia murmurando a frase “Orai por nós”, uma antifonia surda de sombria majestade. Nesse hipnótico ritual noturno, ouvia-se a sepultada voz pagã do catolicismo italiano. *Dolores* inverte sistematicamente os epítetos sagrados, criando uma Anti-Maria, como o Satanás de Baudelaire é o Anticristo. Dolores é a prostituta da Babilônia: “Ó jardim que todo homem pode habitar, / Ó torre não de marfim, mas erguida / Por mãos que do inferno se erguem para o céu; / Ó mística rosa do pântano”. A Maria medieval, casto jardim murado, torna-se o caramanchão saqueado de um bordel urbano. Dolores é a torre arrogante, um colosso feito por si mesmo que se ergue da lama primeva para arrombar o portão do céu.

Em Swinburne, como em Baudelaire, sexo não é prazer, mas tormento. A Virgem cristã é uma *Mater Dolorosa* porque chora por seu filho martirizado. Mas a “feroz e luxuriosa” Dolores de Swinburne é Nossa Senhora da Dor não porque sofre, mas porque leva o sofrimento às vítimas masculinas. É “Nossa Senhora da Tortura”, que tem como “profeta, pregador e poeta” o marquês de Sade. A branda e misericordiosa Virgem, a intercessora que Deus não pode recusar, desaparece na Grande Mãe do selvagem mundo animal. Dolores “minha irmã, minha esposa e minha mãe”. Swinburne revisa Shelley, desviando-o do apolíneo para o ctônio, acrescentando a mãe ao romance do incesto. A Grande Mãe de Swinburne, uma incestuosa tríade ou trindade matriarcal, não é mais fecunda. A “esplêndida e estéril Dolores” goza “prazeres inférteis”, “coisas monstruosas e infrutíferas”. Como a assassina mãe natureza de Sade e os ídolos de pedra de Baudelaire, a Dolores de Swinburne frustra o procriativo, pois sua sensualidade solipsista volta os fenômenos contra si mesmos.

Dolores é mais vasto em escala que os poemas de vampiro de Baudelaire. Dolores é transtemporal: é um eterno princípio de mal e desordem, conspurcando a história. Seu poder sobre o histórico vem da malícia de Swinburne para com a cultura do alto vitorianismo, com sua impositiva síntese romana de intelecto e imperialismo. A última metade do poema é um brilhante exercício de sincretismo sexual, remanso favorito de últimas fases de cultura. Swinburne identifica Dolores com os governantes e deuses, homens e mulheres, das crônicas antigas. Ela é o irado Jeová, açoitando a humanidade. É Nero, iluminando seu jardim com tochas vivas cristãs. É Cibele, Astarte, Cotito, Afrodite, Vênus. Dolores é como Ísis, de quem diz Frazer: “Seus atributos e epítetos eram tão numerosos que nos hieroglifos ela é chamada de ‘a de muitos nomes’, ‘a de mil nomes’, e em inscrições gregas ‘a de miríades de nomes’ ”.¹ A Dolores de mil nomes de Swinburne é uma Mulher Cósmica daimônica, calcando a história masculina sob os pés. Sua identidade metamórfica vaza inexoravelmente em lugar, mente e palavra, contaminando tanto a linguagem quanto a ação.

Faustine é outra escura litanias. Em sua defesa de *Poems and ballads*, Swinburne diz que *Faustine* registra “a transmigração de uma única alma, condenada como por acidente, desde o princípio, a todo mal e nenhum bem, através de muitas formas e épocas, mas sempre vestida no mesmo tipo de beleza carnal”.² Faustine é a vampira que não pode morrer, e seu poema tem uma in-

sone obsessividade. Ela é “Uma rainha cujo reino reflui e muda/ Toda semana”. Tem “sobrancelhas pesadas e luminosas”, “branco brilho e esplendor”. Vinho e veneno, leite e sangue misturam-se em seus lábios, desde que por ela “o diabo jogou dados com Deus”. Ela ama os jogos em que os homens morrem, “Como se o sangue e o alento do homem assassinado/ Revivessem Faustine”. Ela tira férias no último período de Roma: “Por toda a volta fedia a podre gordura/ Onde o sangue penetrara;/ O circo chafurdava, fervilhava e berrava/ Em toda a volta de Faustine”.

Faustine é a deusa Fortuna jogando com ossos de homens mortos. Ela governa o fluxo e a mudança porque é uma primeira versão da mãe oceano de Swinburne. Como todas as suas garotas da página central, não é ninfa, mas viúva, uma *Belle dame sans merci* com o maduro peso da meia-idade. Sua testa pesa como uma nuvem de tempestade, estufada de onisciência. O veneno lhe corre nas veias. Sob seu regime, amor e morte são bocas famintas escancaradas. Faustine é o útero e o túmulo da natureza, o *playground* de sexo e guerra. “Redes capturaram a lança, lanças rasgaram a rede”: mães, filhos e amantes chocam-se como gladiadores, tendo os órgãos genitais descasados como instrumentos de ferir e capturar. *Faustine* é *A máscara da morte rubra* de Swinburne: a vida do homem esvai-se a cada respirar, vazando por todos os poros. A terra é um poço de areia de carnificina, bebendo sangue humano para fertilizar a insaciável mãe total. Como Dolores, Faustine é outro Nero, um Destino exausto virando o polegar para baixo sobre a sorte do homem, para seu prazer. Morte na tarde como o chá das cinco da rainha-mãe.

O nome Faustine, que encerra cada estrofe, é repetido 41 vezes, um refrão maligno. O narrador de Swinburne é uma aprisionada consciência do romantismo tardio. O poema mostra o pensamento perpetuamente voltando em círculos a um ponto focal sexual. Cada estrofe é um paradigma de decadência, um declínio ou “afastamento”, pois os versos sobem apenas para tornar a cair de cansaço, como Sísifo em seus labores sem fim. A linguagem é um fardo repetidamente suspenso e largado. Tudo retorna mecanicamente, compulsivamente, a um único centro feminino, primário e corrupto. Faustine é um volume de matéria a bloquear o movimento da mente, de modo que cada estrofe é um irrevogável *nostos*, uma marcha forçada de volta para casa. A Alice de Carroll tenta repetidas vezes abrir caminho pelo jardim, só para ver a trilha parecer sacudir-se e lançá-la de volta em direção à casa. Em *Faustine*, uma monstruosa aparição nos aguarda na porta. Mario Praz diz das mulheres de Swinburne: “Têm em si muito do ídolo — na verdade, do εἶδωλον, o fantasma da mente, e não do ser humano real”.³ Em *Faustine*, também a mente é um fantasma, vencido e vaporizado pela dura obstinação da coisa-mãe, o charco lamacento do qual brotou toda vida.

Faustine é o mais encantatório dos poemas de Swinburne, e por conseguinte o mais francamente ritualístico. Os versos são curtos e a métrica áspera e implacável. *Faustine* oferece uma racionalização estilística para as famosas e muitas vezes ridicularizadas aliterações. A mais famosa é de *Dolores*: “Os lírios e

langores da virtude/ Pelos raptos e rosas do vício'. As aliterações de Swinburne dramatizam sua compulsão de repetição, com a qual ele constrói um vasto mundo de força feminina. Em *Faustine*, poema terrível e misterioso, a poesia retorna às suas origens no ritual religioso. Poucas coisas na literatura oferecem uma réplica tão intensa da experiência primitiva. Os leitores modernos, vendo as locuções um tanto delicadas de *Faustine*, talvez duvidem disso — até que tentamos ler o poema em voz alta. O impacto das 41 repetições da palavra *Faustine* é literalmente insuportável. Mesmo a Ligéia de Poe só é repetida uma vez!

As vampiras de Swinburne herdaram o promíscuo lesbianismo da Jeanne Duval de Baudelaire, mais atroz ainda para um público inglês não preparado para tais aberrações por um Balzac ou Gautier. A sexualidade plural das mulheres vem de suas múltiplas identidades, que inundam a história. Dolores tem aventuras lésbicas em sombras gregas de ambigüidade sexual. "Sopros perdidos de canto sáfico" percorrem *Faustine*, estremecendo seu "feroz sangue palpitante". Ela busca "estéreis afloramentos de raiz ou epiceno assexuados", "beijos sem fruto de amor". É "uma coisa engonçada,/ Uma máquina de amor/ Com juntas mecânicas de maleável ouro". A ambissexual *Faustine* é atraída para o lesbianismo por sua esterilidade baudelaيرية, pela qual a natureza se autodevasta. Swinburne transforma o safismo no inorgânico, um necrofílico monte de esterco. *Faustine* como máquina de amor é outro andrógino como objeto fabricado do século XIX, como o Hermafrodita de Shelley. A tirânica métrica mecânica de *Faustine* é portanto a resposta da forma ao conteúdo. O próprio poema é um autômato impelido por uma déspota semelhante a um robô. *Faustine* é Fausto, Me-fistófeles e Homúnculo num só, uma estéril usina de ossos zumbindo de daimônicas transações internas.

Dolores e *Faustine* são titânicas projeções de autoridade hierárquica feminina. Os poucos homens transitórios de Swinburne apenas ilustram uma passividade sensual de caramanchão. Uma típica inversão sexual extraída de *Dolores*: "Ó lábios cheios de luxúria e risos,/ Serpentes enroscadas que vos alimentais de meu peito,/ Mordei com força para que depois não venha a lembrança/ E aperte com novos lábios onde apertastes". Numa hedionda metáfora maneirista, os lábios de Dolores a rir cruelmente são serpentes enroscadas, desligadas de seu rosto por decadentista fissão maneirista. Os lábios-serpentes atacam um peito masculino. Swinburne é a condenada Cleópatra (tema de outro poema) dando de mamar às suas áspides, falicamente geradas pela poderosa Dolores. O trecho talvez seja uma perversa daimonização da observação de Keats de que o coração é "a teta da qual a Mente ou inteligência suga sua identidade". Swinburne torna-se o Tirésias andrógino, um homem que amamenta. Ele assume os poderes parturientes da Grande Mãe onde ela os abandonou. Mas quem se amamenta nele é um vampiro, drenando sangue em vez de leite. Os peitos femininos são eternamente secos, uma maldição arquetípica. O homem não é nenhuma Musa. Swinburne emula o Aquiles de Kleist, cujos peitos são mordidos pela amazona e seus cachorros. A vítima convida a agressão de Dolores a fim de mergulhar no esquecimento. A dor sexual é um ritual para expulsar o mental. A cons-

ciência é apenas uma aspirante a sanguessuga. Swinburne foge à culpa cristã e à inibição romântica por um atalho histórico, a rendição à dominadora primeva.

Em *Laus Veneris* [Louvor a Vênus], versão de Swinburne da lenda de Tannhäuser, o mundo sexual é terreno feminino, onde o homem jaz acorrentado. Tannhäuser é aprisionado no caramanchão de Vênus, ao mesmo tempo jardim da mãe natureza e mundo-útero genital de toda mulher. Os homens são muitos e dispensáveis: “O sangue deles corre em torno das raízes do tempo como a chuva: / Ela expele-os e torna a recolhê-los; / Com nervo e osso tece e multiplica / Prazer excessivo da dor extrema”. O herói descobre enroscadas em torno de seu pescoço “as mãos que asfixiam e os cabelos que picam”. A Vênus medusina tem sibilantes cabelos de serpente. Derrama o sangue do amante para irrigar as estações. Como Cadmo semeando dentes de dragão, ela planta os cadáveres das vítimas e colhe novas safras de homens. Como as Parcas, ou feiticeiras, de Homero, tece num tear misterioso o corpo feminino grávido. Amarrando Adonis com uma “corrente” de “carne e sangue”, divide-o veia por veia. O amenizado semideus de Spenser torna-se a humanidade prisioneira de Blake em *The mental traveller*, dissecado pela sádica maternal que o condena à vida sexual. A palavra freqüente de Swinburne, “dividir”, sugere que a vida é rasgada por contrários guerreiros, só unidos pela morte. “Daimônico”, observa Bloom, vem do grego *daiein*, que quer dizer “dividir” ou “distribuir”.⁴ Assim, o mundo de daimônico poder feminino de Swinburne baseia-se na divisão do homem, um negro casamento de céu e inferno.

Estrofe após estrofe, *Laus Veneris* descreve a humilhante compulsão sexual. O homem, em trevas morais, encaminha-se com “lábios cegos” de bebê (erotizando as “bocas cegas” de Milton) para uma armadilha sexual. Como o marinheiro de *A descent into the maelström*, de Poe, ele é reabsorvido numa agitada matriz feminina. Swinburne recolhe diligentemente para sua poesia toda a iconografia das *femmes fatales* clássicas. Arma suas traíçoeras personas com todas as armas biológicas. Vênus é uma agressora sexual: “Sim, ela se apoderou de mim, e sua boca / Grudou-se na minha como faz a alma ao corpo”. O súcubo é demiurgo, mãe, noiva e Musa. O herói diz: “Nem sempre ousou tocá-la, para que o beijo / Não deixe meus lábios calcinados”. O poeta fazendo poesia é a donzela Semele num transe de medo de amor blakiano, enquanto Vênus é um ídolo dourado ardendo com fogo sobrenatural. O profano é sagrado.

Swinburne ganhou reputação com a peça em versos *Atalanta in Calydon* [Atalanta em Calidón]. Um ano antes de *Poems and ballads*, a peça exhibe seu elenco típico de personas sexuais, todas andróginas. Há Atalanta, a corredora amazona; Altéia, uma vingativa mãe onipotente; e o filho dela, Meléagro, no qual a ação se dissolve em erótica passividade. Meléagro é retalhado entre linhas de força feminina. *Atalanta in Calydon* tem um esquema cruciforme, com o homem como bode expiatório. A vontade está em declínio. O herói grego não mais pode derrotar a Esfinge.

Atalanta in Calydon transborda de magnífica imagística arquetípica. O amor é tempestade e luta. Estação devora estação. A terra torna-se oceano. Há pouca caracterização: todos falam a mesma linguagem swinburniana. O caráter se forma por oposição, o choque de personas sexuais. A peça é romance familiar decadentista. *Atalanta in Calydon* combina intuição ctônica com esteticismo visionário grego. É mais autenticamente grega na forma e no sentimento que as traduções de Homero por Fitzgerald hoje entronizadas como textos padrão nas universidades americanas. Swinburne usa a lenda de Meléagro para revisar Êsquilo: *Atalanta in Calydon* é a *Oréstia* refundida em termos de romantismo tardio, com Apolo substituído por sua irmã gêmea. Em seu estudo dos cultos gregos, Farnell diz: “Atalanta é Ártemis sob outro nome”.¹ Altéia combina Clitemnestra e as Fúrias. Agora Orestes perde: o filho atormentado, Meléagro, é destruído por uma escolha impossível entre mãe e amante. A mulher sufoca todas as opções. A paternidade não existe. Na *Oréstia* de Swinburne, guerreiam apolíneo e ctônico, mas nenhum leva vantagem. As primeiras palavras da apolínea Atalanta são: “Sol, e luz límpida entre as verdes montanhas”. O culto do céu e o culto da terra justam por poder, tendo o homem como prêmio. Mas após o jogo, os deuses simplesmente retornam aos seus prazeres.

Atalanta era famosa pela sua rapidez ou mobilidade masculina. A versão de sua lenda por Swinburne é inspirada em Ovídio, mas influenciada por Spenser. “A árcaide Atalanta, alma de neve”, é gélida de castidade apolínea. Favorita de Ártemis, rejeita esposo e filho e afirma altivamente sua “santidade florestal, / Fama, e esta virgindade armada e férrea”. Atalanta é a caçadora Belphebe de Spenser, que foge a qualquer contato. Meléagro, fascinado pela androginia de Atalanta, chama-a de “Belíssima e temível, feminina, um deus, / Impecável”. O coro vê Atalanta como “uma virgem casta, / Puro ferro, forjado para uma espada; e a homem / ela não ama”. Atalanta invade a horda masculina e opera divisões. Na caçada, o tio de Meléagro insulta-o: “Ora, se ela cavalga entre nós como homem, / Toma tu o lugar dela e fia”. Anatomia e destino trocam de mãos: a mulher vaga pelo mundo, enquanto o homem fica amarrado por cordas que ele próprio fia. Meléagro torna-se o travestido Artegall de Spenser, cumprindo tarefas domésticas na casa da amazona. A progressão da mulher significa a regressão do homem.

A mãe de Meléagro denuncia Atalanta em termos sociais: “A mulher armada faz guerra a si mesma, / Não feminina, e espezinha o uso e o costume”. Mas isso é camuflagem na guerra do sexo. Os ressentimentos de Altéia são mais profundos. Para ela, maternidade é posse, e posse é dez décimos da lei. Mais tarde, ela admite a estranheza sexual de Atalanta, chamando-a “Ela a estranha, ela a flor, a espada, / Rubra de sangue derramado, uma flor mortal para os homens, / Adorável, detestável”. Essas vívidas imagens são em parte autoprojeções da própria natureza ctônica de Altéia. Atalanta é flor e espada, o anjo que guarda a entrada do jardim. A dualidade genital de flor/espada lembra a travestida Rosalinda, que é ao mesmo tempo rosa e espinho. Altéia remolda Ata-

lanta à sua própria imagem, uma flor carnívora, como as sangrentas flores vaginiais de Huysmans.

Assim, *Atalanta in Calydon* subordina seu herói a andróginos apolíneos e ctônicos, acuando-o num *cul de sac* sexual. Nem o culto da terra nem o culto do céu poupam o suplicante. Na lenda grega, a mãe de Meléagro protege o tempo de vida dele, magicamente guardado num tição retirado do fogo. Swinburne faz do tição a indefesa natureza sexual do homem, ardente mas dormente. A clava fálica de Hércules é um brinquedo nas mãos da mulher. As Parcas deram a Altéia controle sobre o tição. Ela declara: "Os deuses são muitos à minha volta: eu sou uma". Maternidade e divindade se aliam, uma conspiração cósmica. Quando Altéia o censura acerbamente por amar outra que não ela, Meléagro lamenta a ambivalência da relação materna: "Pois nada há mais terrível para os homens/ Que o meigo rosto das mães, e a força". Amor é máscara; força é a realidade. Encontra-se a mãe em cada volta da vida, multiplicada em cem formas ocultas.

Quando mata o filho, jogando o tição no fogo, Altéia faz uma audaciosa proclamação de prioridade materna:

*O Destino torna-se meu para sempre; ele é meu filho,
Meu parceiro de cama, meu irmão. Vós, fortes deuses,
Dai-me lugar; sou como qualquer um de vós,
Para dar vida e tirar vida. Tu, velha terra,
Que fez o homem e desf fez; tu cuja boca
Parece rubra dos frutos comidos de teu próprio ventre;
Vê com que lábios em que comida
Alimento-me e encho meu corpo; até com carne
Feita de meu corpo.**

O discurso vibra com alusões clássicas e bíblicas. A mãe recolhe em si toda a história cultural. Como Clitemnestra, assassinando Agamêmnon por sacrificar a filha dos dois, Altéia insiste em que todos os direitos legais e morais devem ceder à maternidade. Em Swinburne, marido e filho são um só, marcados para a morte. O incesto romântico reduz as relações humanas a unidade primeva. Romance familiar é destino. Altéia afirma, como mãe, que é maior que os deuses: voltamos a Êsquilo, onde as *Eumênides* abrem com o oráculo recitando os sucessivos donos de Delfos, desde a antiga Terra (Gê) até os deuses olímpicos, arrivistas. Em Swinburne, a Terra, com quem Altéia se alia, retorna para expulsar Apolo e retomar o controle. A Terra é a natureza sadiana, a boca rubra de banquetear-se sobre os próprios filhos — uma das mais pavorosas imagens na poesia do século XIX. É o Titã paterno de Goya, mutilando sua presa. Altéia

(*) Fate is made mine for ever; he is my son,/ My bedfellow, my brother. You strong gods,/ Give place unto me; I am as any of you,/ To give life and to take life. Thou, old earth,/ That has made man and unmade; thou whose mouth/ Looks red from the eaten fruits of thine own womb;/ Behold me with what lips upon what food/ I feed and fill my body; even with flesh/ Made of my body.

funde impudentemente Eucaristia e banquete tiestiano: repossui o corpo do amado filho, que cozinha e consome no caldeirão de seu ventre. A família humana é uma Casa de Atreu, onde toda comunhão é uma sangrenta última ceia.

O clímax de *Atalanta in Calydon* é um espetáculo de lamentação e exibicionismo ritual gregos. Meléagro é trazido para o palco e fica lá, expirando. Sem importância no mito original, a cena é aqui espantosamente prolongada. Embora Swinburne chame sua peça de tragédia, revisam-se romanticamente a piedade e o terror aristotélicos. Todo afeto é tão imperiosamente internalizado pelo herói agonizante que a platéia é deixada a seco. *Atalanta in Calydon* termina com uma *pietà* em massa — e com o Cristo ainda falando. Como nos melancólicos poemas-histórias de Wordsworth, o roteiro secreto de Swinburne é o êxtase do homem-heroína, um andrógino romântico fundamental. O martirizado Meléagro está no belo centro do palco, cercado por aquele erótico círculo de olhos que aparece pela primeira vez no *Ancient mariner* de Coleridge. Como o Werther de Goethe, Swinburne devaneia a patética morte dele, um ato sexual deslocado, ou necrofílico autoferimento. A visão do romantismo tardio mancha sua própria radiação branca, com o homem em radical recessão.

Suspeito da influência de Walt Whitman em Swinburne nesse ponto. O final de *Atalanta in Calydon* assemelha-se a um interlúdio de *Song of myself* [Canção de mim mesmo], em que Whitman se apresenta como o homem-heroína: “Sou o bombeiro esmagado, com o esterno quebrado/ Paredes desmoronadas me sepultaram em seus escombros”. A vítima ouve os gritos de seus camaradas, e “o distante tinir de suas picaretas e pás”: “erguem-me delicadamente”. Agora ele jaz no silente ar noturno: “Branco e belos são os rostos à minha volta, as cabeças despidas dos capacetes,/ A multidão ajoelhada desbota-se com a luz das tochas” (33). Corpo aniquilado, mas sentidos aguçados, o homem-heroína é o foco dramático de uma arena pública, parte teatro, parte igreja. É tratado por reverentes acólitos, e uma multidão silenciosa se ajoelha para ele. O olhar dos “belos” rostos masculinos provoca uma vibrante excitação. O homem-heroína é um ídolo caído de vaidade pagã, feito por si mesmo.

O erotismo de Whitman exige a proximidade desses bombeiros viris, meio coveiros, meio parteiros, que canonizam o mártir através de labores ao mesmo tempo heróicos e delicados. Mas o erotismo de Swinburne vem da simétrica heráldica de andróginos femininos, que prendem o homem numa dupla amarração fatal. Só a grande ópera tem cenas de morte tão emocionalmente superes-tendidas como a de *Atalanta*. A analogia adequada é a música, pois Swinburne força a linguagem além do racional. Nem a Pequena Nell de Dickens canta sua própria elegia. *Atalanta* é ao mesmo tempo celebração e um protesto contra a onipotência da natureza feminina. O adeus de Meléagro à mãe, feito com ele fascinantemente deitado, como uma odalisca, é um estonteante vôo arquétipo:

*Tu também, mãe irada e mãe-praga
Deste meu corpo exausto — tu também, rainha,
Origem e fim, semeador e foice,*

*A chuva que matura e a seca que mata,
A areia que engole e a fonte que alimenta,
Para fazer-me e desfazer-me —**

Altéia é Cibele recuperando o epifenômeno de seu filho. Não estamos mais na Grécia, mas no antigo Oriente Próximo. As magníficas metáforas bíblicas de Swinburne demonstram a transformação que ele fez de Baudelaire. As operações da natureza estão sempre próximas, por mais que se acentue sua última fase destrutiva. Altéia como ciclo vegetativo descende do grande corpo de poesia inglesa do apogeu romântico inspirada por Spenser, com que a França nunca chegou perto de rivalizar.

A oração fúnebre de Meléagro termina com um apelo complicado: ele pede a Atalanta que o toque com suas mãos “de rosa”, cerre-lhe as pálpebras com sua boca, cubra-lhe o corpo com seu véu e roupa, e por fim deite-se sobre ele. Que ninguém diga que foi “assassinado por dedos de mulher na trama da sua vida”. A trama da vida é tecida e rasgada pelos dedos das Parcas, ao mesmo tempo fálicos e inconstantes: o semeador como cosedor. Meléagro exige uma cerimônia de investidura: a noiva como refreadora. O véu de Atalanta torna-se a rede de Ésquilo, um sudário para envolver seu namorado. O gesto de cobrir dela é travestido, como quando a Amazona estendeu seu capote sobre o ferido Wilhelm Meister de Goethe. E que dizer do esquisito desejo de Meléagro, de que Atalanta o cubra com o corpo enquanto ele morre? Consumação por sufocação: o papa-léguas como rolo compressor. Como em Poe, o contato físico só é possível quando um dos amantes está morto ou agonizante. No romantismo tardio, o leito de morte é o único leito.

O erotismo intenso, sublimado, do final de Swinburne baseia-se na manipulação hierática do corpo induzida pelo homem na mulher — induzida, mas não consumada, já que Atalanta rejeita a lista de pedidos e sai do palco a correr, como a Belpheobe de Spenser. Meléagro anseia por toques hábeis, aliviantes, como se fosse um paciente sendo operado. O universo do homem-heróina é um anfiteatro médico em que seu corpo passivo se torna objeto de enlevado estudo e carícias visuais. Do mesmo modo, a telenovela americana, um gênero originalmente feminino, pulula de médicos e hospitais. A experiência sexual feminina baseia-se em receptividade e expectativa fisiológicas; daí dar origem a um erotismo de manipulação visual e tátil por grupos de admiradores outros. No fim, o matador de javali Meléagro torna-se uma trêmula membrana de *stasis* sexual, uma gelatina à deriva num mar feminino. Passando seu herói para a condição feminina, Swinburne descobre uma linguagem que é uma vitória de agressão passiva. A poesia chameja de espantosa vitalidade, mas é sempre o tição ardente à beira da extinção.

(*) Thou too, the bitter mother and mother-plague/ Of this my weary body — thou too, queen,/ The source and the end, the sower and the scythe,/ The rain that ripens and the drought that slays,/ The sand that swallows and the spring that feeds,/ To make me and unmake me —

A metáfora favorita de dominação feminina de Swinburne é a mãe natureza como mar a envolver o homem. Isso foi uma obsessão desde cedo, reforçada por Whitman. A ode de invocação em *The triumph of time* [O triunfo do tempo] personifica o mar com incestuoso ardor. “Vou voltar para a grande e meiga mãe, / Mãe e amante dos homens, o mar. / Vou descer até ela, eu e ninguém mais, / Abraçá-la, beijá-la e fundi-la comigo”. O mar, “alimentado com a vida dos homens”, “tem o coração sutil e cruel”: “Estás cheio de teus mortos, e frio como eles”. O mar é “mais velho que a terra”: “Desde o princípio, fostes; no fim, és”. O mar de Swinburne é a matriz primeva, sítio de distantes origens humanas, onde morte e vida coincidem. A dissolução é violação e purificação, um eterno ciclo de redenção daimônica. A união sexual é impessoal, apagando a identidade humana. Pedindo ao mar, “Encontra-me uma cova em tuas mil covas”, Swinburne erotiza a morte por afogamento, um *Liebestod* ou amor-morte inglês. Como em Freud, o instinto da morte nos impulsiona para o inerte passado material. Como em Ferenczi, o oceano é “aquele protótipo de tudo que é maternal”, o mundo-útero ao qual somos sexualmente chamados de volta.⁶ Em Swinburne, os homens descem ao mar sem navios.

As estrofes sobre o mar em *The triumph of time* são um Credo Niceno, uma prece à deusa-mãe que volta para vencer seus jovens rivais. Ela, e não Jeová, é o Alfa e o Ômega. É a base líquida da vida física. Em Swinburne, não há qualquer desvio da liquidez fisiológica, porque ele é o menos ambivalente dos poetas em relação à dominação feminina. O mar moldou a forma aliterativa, reiterativa, de sua poesia. Ian Fletcher descobre um “ritmo que se intumescce e desintumescce, fluindo e refluindo”, nos grandes poemas de Swinburne.⁷ Mas o poeta não tem aspiração fálica. Devemos falar mais em edema que em intumescimento, pois a ingurgitação de Swinburne é com água, não com sangue. Seus ritmos latentes são femininos, atrações e repulsões lunares, ondas de exaltação e queda, mais que picos de asserção ou propulsão.

T. S. Eliot diz do verso de Swinburne: “O objeto deixou de existir, porque o sentido é apenas a alucinação do sentido, porque a linguagem, desenraizada, adaptou-se a uma vida independente de nutrição atmosférica”.⁸ Falei da falta de esteticismo de Swinburne, única entre os artistas do romantismo tardio. O objeto não existe na poesia de Swinburne pelo mesmo motivo que o *objet d'art* não existia em sua vida: porque ele não tem conflito com a liquidez feminina e não precisa do *objet d'art* como defesa perceptiva contra ela. O desenraizamento da linguagem por Swinburne é característico do romantismo tardio, particularmente sob a influência de Gautier. Desligada de sistemas sociais e morais, a imagem torna-se forma sem conteúdo. As imagens de Swinburne, separadas por ousadas distâncias sintáticas, são partículas que sobem e caem em ondas, como os fervilhantes vermes de “A carcaça”, de Baudelaire. Assim, a força da natureza atua sobre os menores detalhes da poesia de Swinburne. Isso responde em parte pela métrica desordenada de *Faustine*. Não apenas o nome Faustine é tão repetido que a palavra se reduz a uma coisa, como se age sobre a mente como se também ela fosse matéria. É varrida em pulsações rítmicas, simbolizando a crueldade e coerção do ciclo natural.

O tema da subordinação do homem à autoridade da mulher é mais conscienciosamente desenvolvido em Swinburne que em qualquer outro grande artista. Como acontece com o marquês de Sade, vida e obra se encaixam, pois Swinburne era aparentemente um masoquista no senso estrito da palavra. Quer dizer, gostava de ser açoitado por mulheres e visitava bordéis para isso. Eu resisto à visão geral de que os sádicos e masoquistas são desajustados. Como os travestis, eles vêm por trás das máscaras sexuais da sociedade. Ao contrário dos travestis, buscam a natureza arcaica. O masoquismo de Swinburne tinha um sentido metafísico. Seus açoitos recreativos estavam ligados à sua cosmologia poética, que restaura a Grande Mãe no poder. A autoflagelação era intrínseca aos antigos cultos da mãe. Flagelação, açoite, surra: malhar o grão com um manguel (do latim *flagrum* ou *flagellum*, “chicote, flagelo”). A flagelação ritual de Swinburne imitava as operações públicas da agricultura. Sadomasoquismo é perverso culto da natureza. Entregando-se aos açoitos, Swinburne formalizava teatralmente as relações sexuais hierárquicas de um universo ativado por força feminina. Mente e corpo, prazer e dor, mãe e filho eram reunidos em arcaica cerimônia sexual.

Portanto, a hierarquia da mulher sobre o homem é o princípio espiritual da poesia de Swinburne. Que diremos então da mulher total *Anactoria*? — um poema que provaria a dívida de Swinburne com Baudelaire, mesmo que não tivéssemos seu ensaio celebratório sobre seu precursor decadentista. Nominalmente, *Anactoria* é uma elaboração dos dois mais longos poemas sobreviventes de Safo, a ode a Afrodite e “Ele me parece um deus”. Mas é na verdade, como, ao que eu saiba, ainda não foi observado, uma reformulação do poema condenado de Baudelaire, “Delfine e Hippolyte”, cuja estrutura imita: uma clausotrófica cena de lesbianismo amplia-se de repente para um enorme mundo baldo. Só duas pessoas estão presentes, a feroz Safo e sua jovem amante Anactoria, nome tirado dos fragmentos sáficos. Em *Anactoria*, alega Swinburne, ele se identificou com Safo: “Tentei lançar meu espírito no molde do dela, para expressar e representar não o poema, mas o poeta”.⁹ Mas jamais confiem num poeta romântico falando de sua própria obra — sobretudo quando se trata de auto-identificação.

Anactoria é uma vítima dos estudos literários rousseauístas, que censuram em nome do liberalismo: o poema raramente aparece nos currículos universitários ou nas histórias da literatura vitoriana. *Anactoria* é não apenas o maior poema de Swinburne, mas um supremo poema do século. Tem uma linguagem grave e cerimoniosa, as idéias complexas e extensas. O cenário sexual de Baudelaire é filosoficamente enriquecido pela leitura swinburniana de Sade, que dá a Safo a autoridade de suas mordentes análises da sociedade, da natureza e de Deus. *Anactoria* é o monólogo feminino mais esmagador da literatura. Swinburne dá a Safo uma paixão emocional e intelectual superior. Ela combina a férvida volatilidade de Cleópatra com o alto QI de Iluminismo tardio de madame de Clairwill. Em *Anactoria*, a voz feminina tem estupendo poder hermafrodítico. Ouvimos a “*mascula Sappho*” de Horácio e “*la mâle Sappho*” de Baudelaire, máscu-

la pela força do gênio e pela vontade prometêica. A *hybris*, prestigioso pecado masculino, pela primeira vez cai ao alcance da mulher. E a Safo de Swinburne, ao contrário do Heathcliff de Emily Brontë, domina sem mudar de gênero.

Como “Delphine e Hippolyte”, *Anactoria* tem um cenário pagão, mas um Deus judeu-cristão. Estamos acostumados a divindades femininas em Swinburne. Em geral, o único deus homem é um Jesus efeminado, como em “Hymn to Proserpine” [Hino a Prosérpina]: “Venceste, ó pálido galileu; o mundo ficou grisalho com teu báfi”. Isso vem, desconfio, do “Cristo envolveu o mundo em seu sudário” de Gautier.¹⁰ Mas em *Anactoria*, embora Afrodite seja a patrona de Safo, Deus é intensamente masculino, um tirano e opressor shelleyano. Swinburne dá-lhe essa masculinidade para que Safo possa ser *mais* masculina em seu desafio e sedição.

Anactoria tem três partes. A primeira é um poema de amor de sadismo lésbico. A segunda é um retrato de Deus como sádico e do universo como um frio mecanismo de força sádica. A terceira é um manifesto da imortalidade de Safo como poeta, com a qual ela derrotará o poder de Deus. Desde o primeiro verso, “Minha vida é amarga com teu amor”, mostra-se o amor como profundamente ambivalente. Safo censura *Anactoria* por brincar com “amores menores”, mas não se trata de ciúme, e sim de filosofia sexual. O impulso sexual, vindo da natureza, une Eros e Tanatos. A conversa amorosa de Safo é impregnada de imagens da morte: “Eu gostaria que meu amor te matasse”. Ela anseia por impor “agonias amorosas” e uma “supercarga de dor”. Gostaria de apertar os lábios na “Flor ferida de teu branco seio flagelado”, e provar o sangue pingando das “doces feridazinhas”. De beber as veias de *Anactoria* como vinho e tomar seus seios como mel, para que seu corpo fosse “abolido e consumido”, e “em minha carne tua própria carne sepultada”. Sentimentos apavorantes num toucador! Amor é energia animal enjaulada, e consumo é consumo conspícuo.

A crítica tem se esquivado, compreensivelmente, das demonstrações de afeto de Safo em Swinburne. O amor, nele, leva não à união emocional e ao laço social, como em Shakespeare, mas a uma renovada distância. Daí a hipnótica atração da morte por afogamento: o mar de Swinburne reduz os fenômenos a uma tranqüila unidade primeva, engolindo personas sociais na mãe natureza sem rosto. O amor em *Anactoria* torna dolorosamente palpável a apartada distância entre as identidades, um abismo coberto pelo canibalismo. Safo vence a divisão infligindo dor e depois assassinando e devorando a amada, assimilando literalmente a identidade dela, como faz o Manfred de Byron com sua irmã. Safo é uma sacerdotisa em missão daimônica, recolhendo objetos de volta ao colo primevo. Em Baudelaire, o homossexualismo é insaciável devido a um desalinamento anatômico. Mas dizer que Safo odeia porque não pode consumir convencionalmente seu amor seria um erro total, pois em Swinburne mesmo homem e mulher desdenham a ligação sexual.

A hostilidade de Safo vem de uma segunda fonte, mais esotérica. *Anactoria* afasta-se de outros poemas de Swinburne em sua preocupação de romantismo tardio com relações olho-objeto. “Toda a tua beleza me adoce de amor”:

Safo protesta sua subordinação à beleza de Anactoria. Um dos motivos para o efeminamento do esteta masculino é sua submissão ou escravização ao *objet d'art*, e à pessoa bela que é um *objet d'art*. Wilde diz: “A obra de arte deve dominar o espectador”.¹¹ *The portrait of Dorian Gray* [O retrato de Dorian Gray] baseia-se nesta idéia. A Safo de Swinburne, como a marquesa lésbica de *A moça dos olhos dourados* de Balzac, é uma hierarca que não suporta essa subordinação e, antes de ceder a ela, destruirá o objeto do amor. A beleza é uma usurpação de autonomia.

Uma terceira fonte da hostilidade de Safo é um princípio sexual que encontrei em Spenser, Blake, Sade e Balzac: a pura feminilidade engendra automaticamente seu oposto voraz. A inocência e desamparo de cordeiro de Anactoria (“Teus ombros mais brancos que um velo branco,/ E dedos doces como flor, bons de ferir ou morder”) são lacunas no tecido da natureza, onde a natureza cochilou em seus labores. Atacando sadicamente Anactoria, Safo age portanto como representante da natureza, espalhando rapacidade por todo o mundo físico. Os *Songs of innocence*, de Blake, ensinaram Swinburne a mostrar que a ternidade proximidade dá origem a um desejo de violação. O daimon precipita-se onde os anjos parecem pisar de leve. *Anactoria* devora em imaginação o que resta intocado na realidade. Safo é uma imperialista de agressiva oralidade, uma defensora amoral da pura voz poética. Para ela, falar é comer, é fazer amor. Swinburne transforma a poesia na vontade de poder bruta, uma forma de arte mais sadiana que rousseauísta.

A sensual vulnerabilidade de Anactoria inspira em sua amante um virtuosismo de linguagem sadomasoquista. Safo visualiza “a dor que se faz perfeita” em sua vítima. Ela vai “Extrair tormento de tormento, como se extrai nota de nota,/ Pegar a música média do soluço em tua garganta,/ Tomar teus membros vivos, e remoldar com tudo isso/ Uma lira de muitas agonias impecáveis”. Ao contrário de Sade, Swinburne quer reter o afeto em sua cena primitiva de atrocidades sexuais. Sade exalta o orgasmo, enquanto Swinburne, ideologicamente mais feminino, aprecia o *sofrimento*. O corpo de Anactoria é uma lira órfica tocada pela poeta lésbica, que faz música de seus soluços e poesia de sua dor. Swinburne suscita arte e sexo em espantosa simultaneidade. Repete-se a palavra “perfeito”. A perfeição era a meta dos Mistérios antigos, com seus estágios de iniciação ritual. Para Swinburne, a experiência sexual é luta espiritual e iluminação religiosa. Como é mais dor que prazer, seu sexo é francamente ascético. Testa-se o corpo até o limite da resistência e a dominadora é satisfeita apenas por idéias — pela contemplativa auto-remoção do ato sexual, que ela observa voyeuristicamente de um Olimpo de domínio hierárquico.

Desde o romantismo, pede-se à sexualidade que arque com um fardo para o qual ela está mal equipada. A poesia de Swinburne é uma das mais abrangentes tentativas modernas de transformar sexo em epistemologia. Seu senso de busca é mostrado em *Dolores*, que fala de pecados ainda por “descobrir”, e de torturas “não sonhadas, não ouvidas, não escritas, não conhecidas”. Empanzinada com seu aventureirismo iluminista e com a ampliação do ego pelo alto romantismo, a mente cede à carne, objeto melancólico da era de descobrimento do

romantismo tardio. Ação e experiência reduzem-se aos parâmetros do corpo, servilmente excitado pelos experimentos sensórios do Des Esseintes de Huysmans e fixado e definido pela agônica sensação de *Anactoria*. Dolores é como a preceptora sexual do ioga Kundalini, só que o universo de Swinburne é regido pela negação. Amor é cirurgia terminal, ilícito conhecimento que mata.

A era moderna, que eu dato a partir de fins do século XVIII, separou sexo de sociedade, a fim de que o sexo não mais precisasse aprovação institucional para ter sentido. O infeliz resultado dessa liberação fica evidente em Baudelaire e Swinburne, para os quais o sexo é uma doença dolorosa a nós imposta por Deus e a natureza. A calcinada paisagem sexual da Citera venusiana de Baudelaire torna-se o cosmos pesadelesco de *Anactoria*, que mostra o “mistério da crueldade das coisas” ordenado por Deus. No grande vôo de poesia decadentista de Swinburne (baseado na fala sobre “grau” de Ulisses em Shakespeare), o olho da mente deixa as serpeantes covas terrenas pela “espuma em forma de chamas dos lábios fechados do mar”, “as cabeleiras dos cometas açoitadas pelo vento” e os “desastrosos astros”, a “dor de luas em labores”, e o “labor dos planetas à noite”. *Anactoria*, diz Praz, mostra o “sadismo impregnando todo o universo”.¹² Essa natureza daimônica, iluminada pelo “estéril sol”, é governada por um Deus sádico, que oprime sua criação, um espectral tigre blakiano de “face oculta e pés de ferro”. A poesia de *Anactoria* é um turbilhão de clangores vulcanianos. Mostra um mundo convulsionado com trauma de morte, uma infernal planície cinza sob uma cinza chuva de fogo. Vemos uma paisagem sem sol de Burne-Jones torrada pelo ígneo alento de Deus.

A perversa imaginação de Safo reflete e resiste a essa cruel enormidade. Sua fadiga de romantismo tardio vem em parte de leis físicas: “Estou enjoada do tempo”, ela declara. A vida está contaminada pela morte desde o início. Mas Safo também está cansada de sua disputa com Deus, a quem desafia e insulta. *Anactoria* é uma guerra de ordens hierárquicas: o poder feminino compete com o masculino. A parte terceira e final é uma meditação do ego romântico sobre si mesmo. Honra a Swinburne o fato de que ele entrega essa tarefa a uma imperiosa artista mulher. “Eu Safo”, ela declara ousadamente, numa emocionante asserção de vocação poética. *Anactoria* mostra tanto a insistência romântica na identidade pessoal quanto o cansaço do romantismo tardio com ela, um anseio por repouso transformando-o num anseio pela morte. A identidade é inflamada em Safo: é um círculo de fogo dentro do qual ela se isola desdenhosamente. Em sua desdenhosa despedida de *Anactoria*, Safo diz na verdade: “Morrerás, porque não és poeta”. O gênio é o seu meio de fugir à autoridade de Deus: “De mim o alto Deus não faz tudo que quer”. O poder de Deus afeta apenas o seu corpo, que é passivo em relação à lei natural. Portanto, sua femealidade é marcada pela dissolução, enquanto sua masculinidade, investida em sua auto-criada identidade poética, escapa triunfantemente para a vida eterna, uma transfiguração hermafrodítica.

A mais implacável asserção de macheza de Safo vem no fim, quando ela fala das gerações futuras que preservarão sua fama:

e me louvarão e dirão

"Ela tem todo o tempo, como todos temos nosso dia.

Não viverá ela e fará o que quiser" — mesmo eu?

Sim, embora morras tu, eu digo, não morrerei.

Pois esses me darão de suas almas, darão

Vida, e os dias e amores com os quais vivo,

Me despertarão com amor, me darão alento,

*Me salvarão e servirão, lutarão com a morte por mim.**

A imortalidade artística é o devoramento pelo artista da vida do leitor ou espectador. Safo é outro dos vampiros de Swinburne, agora vencendo os reinos conceitual e ctônio. As observações dela se dirigem a nós. Swinburne pretende que sintamos um tremor de apreensão quando sua beligerante persona feminina se aproxima do limite da ficção e começa a violar o espaço entre poema e leitor. O fôlego com que lemos *Anactoria* é o alento que Safo tomará de nós! Que há um elemento sexual nisso, é óbvio. Considerem o verso de Swinburne, "Não viverá ela e fará o que quiser?". É uma lembrança da vampira Geraldine, a quem Coleridge se dirige após a violação da virgem Christabel: "Ó Geraldine! tiveste uma hora — / Tiveste o que quise!"'. Aqui, como em Coleridge, é estranho encontrar a locução masculina "fazer o que quiser de" num contexto feminino. No clímax de *Anactoria*, a vampira Safo de Swinburne faz o que quer da posteridade, masculina e feminina, à qual invade espiritual e sexualmente, empanurrando-se de nossa energia vital para derrotar Deus e o tempo. A Safo de Swinburne junta-se às vampiras lésbicas de Balzac e Baudelaire em sua fonte última em Coleridge, que entrou no romantismo tardio francês via seus herdeiros artísticos, Byron e Poe.

Retornando às personas sexuais de *Anactoria*, a questão com que começamos, vemos que está fora de questão afirmar que Swinburne se identificou com Safo. Ela é uma hierarca demasiado despótica para abrigar qualquer aspecto importante do caráter ritualmente auto-humilhante dele. A vocação poética partilhada é irrelevante, pois sem dúvida Swinburne citaria o abundante testemunho da Antigüidade para provar que Safo, a "Décima Musa", foi um poeta muito maior que ele. A etiologia de *Anactoria* talvez estivesse na crescente sensação de Swinburne de que sua poesia se tornava incomodamente forte. Assim, ele revive Safo *in propria persona* para ser mais uma vez esmagado sob a superioridade feminina, desta vez no santuário de sua arte. *Anactoria* é um artifício para dar à poesia lírica, como à natureza, origens puramente femininas, assim possibilitando a Swinburne apagar toda a tradição masculina interveniente. Nada há agora entre Safo e ele. Ela é sua progenitora daimônica.

Anactoria é o mais sensualmente acabado e intelectualmente desenvolvido dos poemas de Swinburne. Sua oratória é digna e contida, sem nada da estri-

(*) [...] and they shall praise me, and say/ "She hath all the time as all we have our day, / Shall she not live and have her will" — even I?/ Yea, though thou diest, I say I shall not die. / For these shall give me of their souls, shall give/ Life, and the days and loves wherewith I live, / Shall quicken me with loving, fill my breath, / Save and serve me, strive for me with death.

dência que às vezes prejudica um poema numa voz masculina. Eu digo que a força de *Anactoria* vem de metátese sexual, isto é, da transformação sexual de Swinburne em Anactoria, receptora passiva dos selvagens avanços de Safo. Swinburne consegue uma perfeição poética por meio de sua renúncia incondicional da identidade sexual. Quando Safo, como a furiosa Cleópatra, salta de uma fantasia sádica para outra, a vividez e o vigor da linguagem vêm do fato de que é o corpo do próprio Swinburne que está sendo mentalmente manipulado pela dominadora. A metáfora de Safo, do corpo de Anactoria como “uma lira de muitas agonias impecáveis”, é reveladora. É o seminal topos alto-romântico da lira eólia ou harpa de vento, aqui tocada pela cruel Safo como representante da natureza. Anactoria é uma lira porque é o romântico Swinburne em disfarce sexual. Enquanto Shelley invoca um Vento Oeste masculino para soprar através dele, Swinburne invoca o mau daimon lésbico de Coleridge. Esse trecho está no âmago da poesia de Swinburne. É uma alegoria de seu processo criativo: vemos sua mais íntima ação da alma, a música-dor de sua poesia sendo arrancada dele pela oculta mediunidade ou controle tipo Musa de uma hierarca. Swinburne, um Orfeu mutilado encalhado em Lesbos, pinta como seu auto-retrato a lira eólia mais perversamente maravilhosa do romantismo. Senão, por que o poema se chama *Anactoria*, e não *Safo*? Embora provavelmente esteja presente, como a infantil Hippolyte de Baudelaire, Anactoria é invisível. Jamais fala, e jamais é sequer nomeada. É tão muda quanto Christabel sob o sortilégio da vampira. Meu princípio de metátese sexual soluciona esse problema. *Anactoria* extrai seu título da persona transexual do próprio Swinburne. O autor, o autor! O poeta está parado, velado, no centro do palco.

Ao contrário de Baudelaire, Swinburne era fascinado por outros modos de beleza hermafrodítica além do ctônico. “Fragoletta” refere-se à heroína bissexual e travestida de Henri de Latouche. A “assexuada” Fragoletta encarna o mistério do sexo. Como Cupido, ela “não tem visão”, primeiro porque sua natureza dupla a despersonaliza, e segundo porque essa natureza representa o risco de crueldade e solipsismo. A forma interrogatória do poema vem de “Contralto”, de Gautier. Swinburne saboreia o picante garçonismo de Fragoletta: “Teu doce colo baixo, teu cabelo curto, / Teus flancos estreitos e pés ainda mais finos, / Teu estranho ar virginal”. Esse andrógino está longe da marmórea virago Faustine de Swinburne, como a maciça e contorcida “Noite” de Michelangelo. Fragoletta é uma adolescente perversa, muda, passiva e sensualmente vazia. Tem a lânguida petulância da criança autista. Seu debilitamento pertence à civilização em sua forma apática.

“Hermaphroditus”, peça que acompanha “Fragoletta”, foi escrita no Louvre. Como “Contralto”, é uma meditação sobre uma estátua helenística do “Hermafrodita adormecido”: “Dois amores em cada flor de teu colo / Lutam até um ficar embaixo e outro em cima”. Swinburne injeta no genial Hermafrodita de Gautier a esterilidade de Baudelaire. Fragoletta tem um “colo estéril”; Hermaphroditus, com seus seios “infrutíferos”, transforma “a frutífera briga dela

e dele/ No inútil matrimônio de um beijo estéril”. O poema de Gautier ainda pertence ao apogeu romântico em suas metáforas fáceis, de longo alcance, de céu e terra. Mas os poemas de Hermafrodita de Swinburne sofrem uma introversão ou auto-sufocação do romantismo tardio. Seu Hermafrodita é espiritualmente impactado, uma vagem estuante de abundância aprisionada. As fases de germinação e florescência da natureza empacaram e pararam. O Hermafrodita é dormente, multifacetado mas meio nascido. Em Swinburne, os epitalâmios ingleses são o Tâmis correndo para trás.

Como Coleridge, Swinburne fez defesas em prosa de sua poesia, revisões morais que obscurecem suas intenções originais. Arte e racionalização vêm de partes diferentes da mente. Um poeta sem sua Musa é tão chato quanto qualquer outro. Discutindo “Hermafrodito”, Swinburne louva o simbolismo da esterilidade, comendo e guardando ao mesmo tempo, habilmente, seu bolo decadentista:

Não há nada mais adorável, como não há nada mais famoso, na última arte helênica, que a estátua de Hermafrodito. Ninguém a compararia com as maiores obras da escultura grega. Ninguém elevaria Keats ao nível de Shakespeare. [...] Em Paris, em Florença, em Nápoles, a delicada divindade dessa obra sempre atraiu para si os olhos de artistas e poetas. [Uma nota cita uma estrofe sobre o Hermafrodita da *Bruxa de Atlas* de Shelley] [...] A perfeição, uma vez atingida de todos os lados, é uma coisa daí em diante estéril de uso ou fruto; enquanto a beleza dividida de homem e mulher separados — uma coisa inferior e imperfeita — pode servir a todas as voltas da vida. A beleza ideal, como o gênio ideal, reside à parte, como por compulsão; supremacia é solidão.¹³

“Nada mais adorável” que a estátua de Hermafrodito? Só primitivos e sofisticados descobrem beleza no grotesco. Os primeiros e os últimos na história encontram-se no decadentismo. Swinburne vê, ao contrário de Gautier, que as estátuas de Hermafroditas pertencem à última fase da arte grega, um período de excesso, confusão, e de ação mais frustrada que heróica. Múltiplas possibilidades sexuais cancelam-se mutuamente, e o ser queda-se paralisado. Como Huysmans e Pater, Swinburne celebra um final de classicismo de exageros. A super-saturação de oportunidade e experiência termina em ascetismo autolacerante.

A crítica do heterossexualismo feita por Swinburne é astuta e desarmante. O heterossexualismo é a medida de tudo, mas tão comum quanto a poeira doméstica. Representando a “beleza ideal” para ele, como para Gautier, o Hermafrodita é como a Safo arrogantemente separatista, retirando-se da sociedade e da natureza. A esterilidade é agora um privilégio espiritual. Homem e mulher são “inferiores” porque seguem demasiado de perto a realidade. No momento de ser assassinada por sua dualidade sexual, a heroína de Latouche grita que não pertence à espécie humana. Do mesmo modo, o Hermafrodita de Swinburne, exilado do diálogo social por sua estática condição dupla, pensa numa separação autofrustrante. Amar é jamais ter de desfazer as malas. A lua-de-mel é uma inflada orbe de psique pairando baixo sobre uma safra jamais colhida.

Os andrógynos de Swinburne são sombras românticas de nostalgia evolucionária, de ser ansiando por não ser. Como personas vitorianas, são insolentemente anti-históricas. Uma reação aos polarizados papéis sexuais vitorianos ocorreu *post facto* no polémico androginismo de Bloomsbury, uma revolta de filhos e filhas contra pais. Mas a primeira reação foi contemporânea: a poesia de Swinburne é um heterocosmos, uma insurreição tanto de linguagem quanto de personas. Como Baudelaire, Swinburne é antiutópico e antiprogressista. Quer dizer, afirma o caráter primitivo e daimônico da emoção, do sexo e da natureza. Sade e Swinburne mostram que o sadomasoquismo sexual é sempre subliminarmente arcaizante. Através da flagelação ritual, Swinburne devolve sua imaginação ao bárbaro passado humano. O liberalismo do século XIX, em política e psicologia, baseava-se no conceito ocidental do livre-arbítrio. O futuro traria um milênio social. Swinburne é um decadentista porque acreditava e desejava o contrário. Em sua poesia, a psique é puxada de volta à natureza, um movimento de afundar como o dos atletas desfalecentes de Michelangelo, presos à matéria.

Swinburne substitui o livre-arbítrio pela compulsão, um de seus maiores temas. Mesmo Safo, sua voz mais auto-assertiva, tem de defender constantemente sua liberdade contra esmagadoras escravizações — à beleza, à natureza, a Deus. A idéia da compulsão criminosa foi inventada por Poe: o tresloucado narrador de *The tell-tale heart*, irracionalmente impelido ao assassinato, lega sua experiência ao Raskolnikov de Dostoievski, que toma o machado matricida num transe sem motivo. Mas é Swinburne quem inventa a idéia da compulsão sexual, uma escravização decadentista. Karl Stern diz que toda perversão sexual contém “um medo escatológico”.¹⁴ Em suas repetições e subordinação rituais a hierarcas mulheres, a poesia de Swinburne recria o mundo primitivo, onde a cultura ainda não surgiu como defesa contra a natureza, e onde a vida humana era ditada pelos ritmos brutos do ctônio. A confiante aliança vitoriana entre sociedade e céu, casados por crenças cristãs de amor e caridade, não suporta a força dos poemas pagãos de Swinburne, assim que a imaginação é colhida em sua métrica daimônica. Pois Swinburne refaz o homem à imagem da natureza, mandando-o de volta às suas origens num mundo de hostilidade e medo.

Como Swinburne, Walter Pater surgiu do ambiente pré-rafaelita de Oxford. Passou a maior parte de sua vida reclusa na universidade, influenciando uma geração de estudantes através de seus textos sobre arte. Pater adota o ideal de estilo literário como persona romântica, de Gautier. Através do estilo, mostra como ver. Observei que Swinburne separa e suspende as unidades da sintaxe inglesa. Pater leva a suspensão swinburniana a um extremo decadentista. Suas longas frases têm uma graça errante, excêntrica. Gautier precisa de seu polémico prefácio para fazer o que Pater faz apenas com o estilo: neutralizar todas as limitações sociais e morais à arte. Swinburne é governado por hierarquias sexuais, e sua poesia energizada pela natureza daimônica. Mas não há energia em Pater; sua literatura é a última palavra em lassidão e enclausuramento decaden-

tistas. Não há sexo ou sequer emoção nele. Nada existe, além do ego que percebe. Pater aperfeiçoa o solipsismo romântico. A persona masculina projetada por sua prosa é a mais passiva na literatura ocidental. Também a linguagem é radicalmente desativada. Heráclito, seu herói, dá-lhe sua visão da vida como um rio sempre mutante. Mas Pater quer fluidez e fluxo, princípios dionisíacos, sem paixão, participação ou auto-entrega. Quer devaneio sem noite ctônica. As contradições de Pater aparecem no ataque à sua literatura pelo que ele reprimiu: a daimônica natureza mãe, que aparece uma única vez.

Studies in the history of Renaissance [Estudos na história do Renascimento] (1873) é o primeiro clássico do esteticismo inglês. O discípulo de Pater, Oscar Wilde, chamava-o de “meu livro de ouro” e “a própria flor da decadência”.¹⁵ A homenagem de Pater aos pintores renascentistas refuta Ruskin, para quem a Veneza medieval é uma virgem e a Veneza renascentista uma prostituta. Sua “Conclusão” causou tal escândalo que Pater a retirou da segunda edição. A “Conclusão” foi a primeira coisa que admirei só pelo estilo. Quando a encontrei, como estudante, ela parecia expressar tudo que faltava na sonolenta e vitoriana década de 1950.

“Arder sempre com essa chama dura como uma jóia, manter esse êxtase, é o sucesso na vida.”¹⁶ As frases sedutoras, hipnóticas de Pater são um sortilégio romântico, atraindo o leitor a um estranho e desapaixonado estado de contemplação. Fazem da percepção o ato criativo último. Para Pater, nem mesmo a criação é tão criativa quanto a percepção. O esteta não é artista, mas *connoisseur*. Pater abole a moralidade, frustrando a capacidade de agir: faz isso sabotando o verbo e purgando-o de energia. Seus verbos são passivos ou estáticos. “É”, seu favorito, nada faz. Em *Marius the Epicurean* [Mário, o Epicurista] (1885), diz que ver é superior a fazer, e que a visão é uma condição do ser.¹⁷ O “é” de Pater, portanto, é o verbo do perfeito ver e ser. No catálogo decadentista de Gautier, suprimem-se os verbos em favor dos substantivos, que adquirem vividez e substância através de cor, massa e forma. Mas em Pater, o substantivo não aumenta à medida que o verbo desaparece. Esforçamo-nos por deter seus substantivos, para examiná-los mais de perto, mas eles escapolem na redemoinhante corrente de sua prosa. Os infinitivos e participípios, em posições desnorteantes, usurpam a função ativa do verbo. Pater desvia e dissipa a energia sintática para tributários de cláusulas, que drenam autoridade do casamento convencional inglês de substantivo e verbo. Pater segue o arquipadrão romântico de regressão, fazendo o rio de Heráclito correr para trás. Suas frases, que parecem absorver tudo, na verdade são movimentos de autodesinvestidura e auto-anulação.

A “Conclusão” teve um tremendo impacto sobre a década de 1890, a Década Malva. Sobre sua supressão, disse Pater: “Supus que talvez desencaminhasse alguns desses jovens em cujas mãos caísse”. O desencaminhamento era para o hedonismo sexual, especificamente homossexualismo. Pater queixou-se de que seu hedonismo pagão era mal entendido: ele seguia o ascético Epicuro, não os sensuais cirenaicos. Mas terá sido a imoralidade o verdadeiro motivo de sua au-

tocensura? Pater exorta ao refinamento e à consciência, não à realização masculina numa cultura imperialista materialista. Há paralelos com o budismo: também o mestre Zen busca ser, não lutar. Mas a analogia se interrompe quando comparamos os textos de Pater com o mais próximo equivalente britânico do misticismo budista, as *Centuries* [Centúrias], de Thomas Traherne, um religioso do século XVII cuja emoção é simples e alegre. Em Pater, encontramos repressão emocional e inibição de movimento, uma sutil torsão ou sinuosidade maneirista nas frases, e finalmente um obscurecimento do visível no momento mesmo em que nos voltamos avidamente para ele.

Acho que a angústia de Pater com as leituras errôneas da “Conclusão” veio de seu horror à ação, sexual ou qualquer outra. Ele retirou o capítulo para preservar sua identidade espiritual, que residia na superpassividade da persona. O ato liga pessoa a pessoa, ou o ego ao mundo. Mas para Pater nem o mundo nem outra pessoa podem derrotar “esse grosso muro de personalidade através do qual nenhuma voz de fato jamais penetrou até nós”. A realidade é apenas uma série de “impressões instáveis, trêmulas, inconsistentes”. A mente de cada indivíduo isolado mantém como “um solitário prisioneiro seu próprio sonho de mundo”.¹⁸ A ação é ilusão num reino onde, como diz Heráclito na epígrafe de Pater, “tudo flui”. Logicamente, Pater não pode exaltar a experiência direta, imediata, e também insistir no ego aprisionado. A “Conclusão” celebra a percepção estética numa cadeia indiferente de imagens que começa com “estranhas tintas, estranhas cores”, e termina com “o rosto de um amigo”. Esse rosto, certamente masculino e levemente erótico, é apenas um objeto entre objetos. É um rosto oval pálido que se desfaz, com o gato de Cheshire. Traherne estende o significado ao inferior, transformando poeira e seixos em ouro, mas Pater acaba extraindo o significado de tudo. A busca da beleza leva-o a um Caramanchão da Felicidade que é uma pena de prisão perpétua, confinamento solitário sem liberdade condicional. É como a Raoule de Rachilde, o esteta necrófilo num túmulo feito por ele mesmo.

Tais limitações num ego que se julga livre da tradição constituem outra escravização decadentista. Sentimos essa escravização quando nos entregamos à prosa de Pater, cuja fluidez corre para um vácuo silencioso e opressivo. Seus jovens contemporâneos encontravam liberação cultural nessa prosa. Seu requintado langor era um vapor ou miasma que nublava os ícones masculinos do dever e da ação. A prosa de Pater transexualiza o leitor masculino, transferindo a consciência para um mundo flutuante oriental. Embora se realcem os sentidos, o corpo desapareceu. Nada resta a que se atribuir um gênero.

Como Byron, Pater valoriza a “susceptibilidade”, uma receptividade feminina. A consciência é totalmente reflexiva, como o mar de Coleridge. O ego é tão passivo quanto um barômetro. Embora Pater o transforme no padrão de julgamento estético, o ego parece curiosamente indefinido. “Que é essa música ou quadro, essa cativante personalidade apresentada em vida ou num livro, a *mim*? Que efeito produz na verdade em mim?” Gênero neutro: pessoa e obra de arte são equivalentes e intercambiáveis, como em *The picture of Dorian Gray*.

O crítico de Pater precisa apenas de “certo tipo de temperamento, o poder de emocionar-se profundamente com a presença de objetos belos”.¹⁹ A reação pessoal é tudo. Mas a personalidade não é só um temperamento, um espectro tremulante e difuso. O temperamento de Pater é outra lira eólia do romantismo tardio, tocada por forças externas. Agora quem toca é arte, e não a natureza. E a lira não é mais obrigada a cantar. O decadentista exulta em *sentir* mais intensamente que os outros, um talento conveniente inacessível a prova. Ele é desculpado pelo distanciamento aristocrático de organizar esses sentimentos nas novas estruturas simbólicas da arte.

A religião de Pater é um código cultural de connoisseurismo decadentista. Sua influência recairia com mais peso sobre os homens do que sobre as mulheres, que não têm papel público a abandonar. Rejeitando a visão evangélica russiana da moralidade na arte, Pater afirma que a forma tem precedência sobre o conteúdo. A arte não pode ter qualquer conteúdo: “Toda arte aspira constantemente à condição de música”.²⁰ Moralidade é excesso de bagagem no corcel alado. A prosa de Pater é musical: suas frases límpidas, claras, refinadas, parecem flauta. Seu impressionismo tem um paralelo no impressionismo francês da década de 1890: Debussy, Fauré, Ravel, Chausson e Roussel têm uma elegância, suavidade e frieza *fin de siècle*. Não há esforço, ou, em termos paterianos, ação. As experiências de Debussy com a escala pluritonal foram inspiradas pela música javanesa, que ele ouviu na Exposição de Paris de 1889. O orientalismo de Pater está nos meandros deslizantes e no sincopado passageiro, uma subversão da medida ocidental. Spengler diz: “Para os chineses, toda música do Ocidente, sem distinção, é *música marcial*. Essa é a impressão que a dinâmica rítmica de nossa vida causa no atônico Tao da alma chinesa”.²¹ Pater e Debussy atraem a imaginação da ação ocidental para a contemplação oriental. O discípulo de Pater, George Moore, também observou a analogia: “Se ele tivesse vivido até ouvir *L'après-midi d'un faune*, não poderia ter feito outra coisa senão pensar que ouvia sua própria prosa transformada em música”.²² O que não é oriental nos compositores franceses é sua ambigüidade moral e sexual. Há vinte anos, fiquei surpresa ao descobrir quantos homens heterossexuais detestavam Debussy e Ravel, para os quais os homossexuais masculinos da época pareciam instintivamente atraídos. Debussy tem um fascínio epicênico a que os racionalistas se recusam ceder. Uma divisão de opinião semelhante ainda afeta surpreendentemente Virginia Woolf, a quem David Cecil chama de “a requintada e última flor da doutrina de Pater”.²³ Pater, Debussy, Virginia e Proust lançam a consciência masculina numa corrente ondulante, brilhante e melancólica.

A fluidez de Pater é uma aparente anomalia no esteticismo. Eu disse que o esteta cultua os *objets d'art* de nítidos contornos apolíneos como um protesto contra o reino líquido ctônico da natureza fêmea. A água a fluir livremente de Heráclito não é liquidez dionísia. Dioniso representa líquidos opacos que vazam, pingam ou incham em bolsas orgânicas. Essa distinção é evidente em Virginia Woolf, que ama o movimento imaginativo fluido, mas sente-se nauseada por toda fisiologia. Esteta e crítico de arte, Pater consegue tornar os aspectos

externos não mais, mas menos real para seus leitores. Os objetos na verdade não existem para ele; apenas parecem. Em *Marius*, ele diz que temos “uma falsa impressão de permanência ou fixidez nas coisas, que na verdade mudaram sua natureza no momento mesmo em que as vemos e tocamos”. Criamos, a partir de nossas “fluidas impressões”, um mundo imaginário de “objetos firmemente delineados”, de modo que julgamos “rígido e morto o que na verdade está cheio de animação, de vigor, do fogo da vida”.²⁴ Fora de contexto, essas observações podem parecer persuasivas. Mas ocorrem num romance cujo estilo as contradiz. Se a fluida visão de Heráclito abre o autêntico mundo para Pater, onde estão a animação, vigor e fogo? Falta energia a *Marius*, completamente. É absolutamente impotente — belo, grave e austero, mas de uma debilidade decadentista. Os contemporâneos de Pater sentiram isso imediatamente. Max Beerbohm lembra sua reação de estudante a Pater: “Mesmo então fiquei furioso por ele tratar o inglês como uma língua morta, e entediado por aquele laborioso ritual com o qual ele deitava cada frase como num sudário”.²⁵ Moore diz que essa linguagem, em *Marius*, jaz em câmara-ardecente. Assim, Pater transforma a língua inglesa num cadáver decadentista com o qual se faz amor. Falta alguma coisa entre a teoria e a prática paterianas.

Quais são os mecanismos de percepção de Pater? “A experiência parece sepultar-nos sob uma enxurrada de objetos externos, esmagando-nos com uma realidade aguda e importuna.” Mas a reflexão dissolve magicamente a apolínea “força coesiva” das coisas: “Cada objeto está solto dentro de um grupo de impressões — cor, odor, textura — na mente do observador”.²⁶ Em suas relações perceptivas ritualizadas, Gautier distancia os excessos de fenômenos do mundo moderno, vendo, fixando e registrando uma espantosa exatidão de detalhes. Mas as impressões soltas de Pater são uma desintegração decadentista. Ele quer tornar os objetos transparentes e imponderáveis, como soro. Sua teoria heraclitiana de mobilidade universal é na verdade uma defesa contra a opacidade das coisas, especificamente a opacidade ctônica da natureza fêmea. Mesmo quando declara os objetos aerados ou liquefeitos pela percepção, o peso deles é tão grande que ele fica imobilizado. Daí a total passividade de sua persona retórica. Esse peso invisível foi o que afligiu os primeiros leitores de Pater, sugerindo-lhes metáforas de sudários e funerais. Pater ao mesmo tempo refina o olho e borra seu foco. O esteta, disse, é alguém que vive pelo olho, um processo de objetificação apolínea iniciada no Egito. Pater é encurralado num desconfortável estado intermediário. Sua transformação apolínea da natureza é incompleta. Refugiar-se em Heráclito não resolve seu problema metafísico. Se tudo flui, o ego não pode ser uma prisão. A persona de Pater é tão estática quanto a de Baudelaire, mas Baudelaire correta e coerentemente projeta a petrificação, não a fluidez, como a condição ideal do universo do esteta.

Em Pater, a percepção estética está em guerra com sua arquiinimiga, a natureza fêmea. O olho apolíneo do *connoisseur* homem está sob o sítio do maléfico olho de Górgona que Coleridge abre em seu triunfante daimon, a vampira lésbica Geraldine. Que o esteticismo heraclitiano de Pater deriva de uma ansie-

dade em relação à natureza, é provado pela sua meditação em *The Renaissance* [O Renascimento] sobre a *Mona Lisa* de Leonardo da Vinci. De longe o mais poderoso trecho de seus textos, é uma visão espetacular de Dama Natureza decadentista. *Mona Lisa* é uma “presença” parada junto às águas. As pálpebras são “um pouco lassas”. Sua beleza é “o depósito, célula por célula, de estranhos pensamentos, fantásticos devaneios e requintadas paixões”. Em seu rosto, aparecem antiga luxúria, devaneio medieval e pecados renascentistas, “a volta do mundo pagão”. Ela é uma “vampira”, mais velha que as rochas entre as quais se senta. Foi Leda, mãe de Helena de Tróia, e santa Ana, mãe de Maria. Tem “vida perpétua, reunindo dez mil experiências”.²⁷

A *Mona Lisa* de Pater é a mãe natureza como opressão perceptiva, bloqueando o mundo-objeto com sua exaustiva onipresença. Ela agacha-se como uma Górgona careteante sobre o espaço e o tempo. É aquela “permanência ou fixidez das coisas” em que Pater tenta transformar nossa “falsa impressão” da realidade. *Mona Lisa* é tudo que ele teme e reprime. Esse famoso retalho de prosa excessiva é ao mesmo tempo invocação e exorcismo. É o confinamento ritual, por Pater, da mãe natureza num estrito *temenos* dentro de seus textos. Comprindo-a e contendo-a, ele defende sua identidade como esteta, um mestre do olho. Mas mesmo quando a olhamos, ela nos congela com seu mau olho animal. Como o Don Juan travestido de Byron arrastado perante a virago, nós a encontramos quando estamos em declínio sexual. Vestimos apenas a prosa fragilmente passiva de Pater. É um momento de onírica paralisia, como num pesadelo da flor de Huysmans. Estamos perigosamente expostos, sexualmente vulneráveis. Recorrendo a Heráclito, Pater quer percepção sem moldura, à maneira oriental. Mas aqui ele tenta emoldurar a *Mona Lisa* num momento de epifania hermafrodítica. Ela não pára quieta. Dentro dessa moldura, ela se vira e revira, serpeando através da história.

O hino de Pater à *Mona Lisa* deriva do ensaio de Gautier sobre Leonardo da Vinci. Gautier detecta “certa fadiga” em *Mona Lisa*, com sua “boca sinuosa, serpentina”. Vemos suas “sombras violeta” através de um “véu negro”; ouvimos vozes que sussurram “langorosos segredos” e “desejos reprimidos”.²⁸ Pater funde a *Mona Lisa* de Gautier com Dolores e Faustine de Swinburne, criminosas voluptuosas, metamorfoseando-se como a vampira de Baudelaire de era em era. A *Mona Lisa* de Pater é uma cloaca sexual, o esgoto da civilização, uma promíscua Clodia em busca de clientes. Ela se apropria gulosamente de “todos os modos de pensamento e vida”. Como diz Bloom: “Ela encarna coisas demais, tanto para o seu próprio quanto para o nosso bem”.²⁹ *Mona Lisa* incha de excesso decadentista. Só as cruéis deusas da natureza de Blake são tão imensas.

Ao contrário de Baudelaire e Swinburne, Pater não tem interesse erótico por sua titânica vampira. Seus gostos sublimados são exclusivamente masculinos. O único acontecimento sexual ou criptossexual que encontro em seus textos é o clímax de *Marius*, em que o herói, num êxtase de consciência aguçada, sacrifica a vida por um amigo. A cena é certamente modelada com base no *agon* do homem-heroína de *Atalanta in Calydon*, de Swinburne. Pater vê “um toque

de algo sinistro” no “insondável sorriso” de Mona Lisa. Ela sorri porque domina a visão, o conhecimento e a experiência. O homem não pode mais evitá-la, ou encontrar um lugar onde ela não esteja, do que fazer-se existir. Ela é o peso e o fardo da biologia.

Seguindo Gautier, Pater transforma prosa em poesia. Ele contesta a moralidade medieval de Ruskin, tornando um corrupto *objet d'art* renascentista culturalmente primário. Yeats endossou o lirismo de Pater tirando o trecho de *Mona Lisa* e imprimindo-a como o primeiro poema moderno no *Oxford book of modern verse* (1936). Infelizmente, partiu as frases em versos livres de pé quebrado, destruindo seu ritmo discreto. O prefácio diz que o trecho “dominou uma geração”.³⁰ Yeats, que dizia ter-se nutrido “de tudo que é pré-rafaelita”, muito deveu a Pater.³¹ Adotando o sincretismo das vampiras de Swinburne, Pater transforma Mona Lisa em Leda e santa Ana (o fantástico duplo de Maria em Da Vinci). A mãe daimon de Pater, com isso, chuta os ciclos históricos clássico e cristão, uma idéia que Yeats toma de empréstimo para Leda em “Leda and the swan”, e para Maria em “Two songs for a play”. Mas Yeats faz uma crucial revisão sexual, inspirado por suas próprias ansiedades. Sua Leda é violada e engravidada por um Zeus rudemente masculino. A Mona Lisa de Pater não precisa de parceiro: dá à luz fenômenos por partenogênese. Assim, “Leda and the swan”, primeiro poema do século XX, foi ele próprio um ritual de exorcismo pelo qual Yeats se libertou de Pater, da decadência *fin de siècle*, e de seus próprios sonhos residuais de servidão sexual.

Como uma “presença” parada junto às águas uterinas primevas, Mona Lisa não tem forma nem gênero, e só secundariamente assume forma humana. Essa aparição é “mais velha que as rochas”, porque foi ela quem as criou. Pater imagina-a na aurora darwiniana das espécies. Como as vampiras de Baudelaire, Mona Lisa habita um frio reino mineral. Também sua beleza é mineralizada, o depósito celular de seus perversos pensamentos. Ela se fabrica por acréscimo coral, um incremento de partes decadentistas. Seu auto-erotismo sonhador é como o da “Sick rose” impactada de Blake. A lenta formação de “estranhos pensamentos” e *maladies* da alma em seu rosto vai reaparecer no corroído retrato do atemporal Dorian Gray de Wilde. Como a Dolores de Swinburne, a Mona Lisa de Pater é ao mesmo tempo primeva e decadentista, Alfa e Ômega. Ela põe o mundo em movimento, e também registra em suas mormacentas pálpebras a fadiga da última fase do mundo. Essas pálpebras, como as sobranceiras da Cleópatra de Gautier, são um supremo exemplo de divisão decadentista, a separação da parte pelo esteta para inspeção clínica.

A transmigrante Mona Lisa foi um mercador de “estranhas teias” e um “mergulhador de mares profundos”, cuja luz crepuscular prende-se a ela. Essas díspares vocações são a sua maneira inquisitiva de demonstrar sua divina imanenência. Como Prometeu e Jeová, também ela é um deus trabalhador. Mas por que um mergulhador? Desconfio que Pater se lembra do *King Candaules*, em que o rei pensa longamente em mergulhar nas “verdes profundezas” para encontrar sua esposa, a Nyssia de olhos místicos, “uma perfeita pérola, incom-

parável em brilho e pureza''.³² Será essa pérola de grande preço o daimônico olho de vampiro que Mona Lisa usa? Ou será ela, como as bissexuais Dolores e Faustine de Swinburne, uma aventureira lésbica mergulhando em sombras genitais à procura de uma escorregadia pérola feminina? (Cf. o termo de gíria americana *muff-diving*.*) Mona Lisa trabalha em segredo, um pau para toda obra viajante. Como os imperadores romanos que faziam teatro, é uma rainha em patrulha plebéia.

Há apenas duas personas sexuais em Pater: o esteta passivo e seu antagonista cósmico, a mãe natureza. Ela é invocada apenas uma vez em seus textos, porque sua ameaça última para o celibatário Pater é mais perceptual que sexual. O trecho sobre Mona Lisa é no estilo hollywoodiano de Swinburne. A estrela faz uma aparição pessoal, terrivelmente em carne e osso. É um elenco de milhares interpretado por uma só pessoa. E com vocêsê, Mona! O espetáculo há mais tempo em cartaz de toda a história. Pater é uma figura fundamental na tradição olho-intensiva ocidental. As relações perceptivas são toda a sua arena de busca e luta. Ele demonstra o monasticismo e a religiosidade no esteticismo e no decadentismo, antes descartados como afetação ou libertinagem. Pater usa Heráclito para dissolver a carne demasiado sólida de sua Vênus arcaica. Através de connoisseurismo decadentista, vai clarear e purificar o turvo ctonismo da natureza. Os vampiros do alto e tardio Romantismo não são apenas a bolorenta parafernália das desviantes histórias de fantasmas. O romantismo, ao expandir radicalmente a identidade, também gerou predadores que tocaiam a identidade. O vampiro é usurpação da identidade pela natureza daimônica. Swinburne propicia sua vampira, enquanto Pater a expulsa ritualmente. Pela discriminação do olho, Pater pretende recuperar objetos do poder do opressivo progenitor deles. Mas o rio de Heráclito, aliviando-o de peso, o mantém em movimento. Como Keats, Pater escreve seu nome na água. Escolha o seu veneno. A mãe natureza, senhora da mudança, vence todos os nossos jogos de guerra em terra e mar.

(*) Literalmente, "mergulho no regalo"; em gíria, praticar *cunnilingus*. (N. T.)

APOLO DAIMONIZADO

Arte decadentista

Nas últimas décadas do século XIX, personas sexuais decadentistas inundam a literatura e a arte. Um poema de 1893, de Albert Salmain, proclama “a era do Andrógino”, que prolifera na cultura como um anticristo. O andrógino decadentista que repele o sexo é apolíneo por causa de sua oposição à natureza e sua alta mentalização, uma especialidade ocidental. É soturno e deprimido, e não radiante. Colette chama esse tipo de andrógino de “ansioso e velado”, eternamente triste, arrastando “seu seráfico sofrimento, suas lágrimas reluzentes”.¹ Do mesmo modo, Jung vê na cabeça feminina, encontrada em Óstia, de Mitra ou Átis uma “resignação sentimental”, passiva autopiedade.² A androginia não é, como dão a entender algumas feministas, a solução para todos os males humanos. Em *Time machine* [A máquina do tempo] (1895), H. G. Wells prevê os perigos da androginia coletiva. A sociedade polarizou-se numa classe trabalhadora, os feios Morlocks subterrâneos, e uma classe ociosa, os efeminados Elois, belos, fracos e apáticos. Os Elois, ou do Mundo de Cima, são estetas-parasitas apolíneos exilados do produtivo reino ctônico, dirigido por imundos utilitaristas. O viajante do tempo de Wells primeiro admira a androginia dos Elois, mas depois é repellido pela decadente degeneração deles. O andrógino moderno, que busca apenas a realização pessoal, perde a energia pensante de oposição e conflito.

A arte decadentista sofreu o mesmo destino da pintura acadêmica, varrida pelo triunfo da vanguarda e do modernismo. Os últimos vinte anos assistiram a uma revivescência da pintura figurativa. Os museus espanam os rebotalhos de seus porões. O que é necessário agora é uma revisão da história da arte que reconheça o quanto da arte de vanguarda era na verdade romantismo tardio decadentista: grande parte de Whistler e Manet, todo Toulouse-Lautrec, Munch e Gaudí, e até mesmo *La Grande Jatte*, de Seurat, com sua imobilidade e claustrofobia decadentistas.

A arte decadentista é ritualista e epifânica. Seu conteúdo: personas sexuais românticas, os hierarcas, idólatras e vítimas da natureza daimônica. Mesmo descrevendo episódios da poesia, a arte decadentista jamais é mera ilustração. Dra-

matiza a imagem ocidental dominante e a subordinação sexual do olho agressivo. A arte decadentista faz exigências hostis ao espectador. Seu estilo é espetáculo e ostentação pagãos. Por trás da mais vulgar pintura decadentista há complexos credos românticos sobre a natureza e a sociedade, ignorados pelas versões didáticas da arte do século XIX. Heróis culturais modernistas como Cézanne são superenfatizados. A simplicidade e a “honestidade” de Cézanne, valores protestantes domésticos, estão na linhagem rousseauísta-wordsworthiana. A arte decadentista, como o barroco da Contra-Reforma, conta grandes mentiras. Dante Gabriel Rossetti, Edward Burne-Jones, Gustave Moreau e Aubrey Beardsley devem ser postos mais alto. Apesar de uma breve popularidade nos anos 60, Beardsley, um grande artista gráfico, está escandalosamente ausente dos currículos das universidades americanas e das coleções de *slides*. Como Sade, ele foi censurado pelas humanidades liberais.

A Irmandade Pré-Rafaelita, fundada em 1848, durou apenas cinco anos, mas seu estilo foi absorvido pela arte e o *design* do final do século XIX em todo o continente europeu. Inspirados por Ruskin, os pré-rafaelitas buscavam recuperar a simplicidade e pureza medievais perdidas no luxo da arte do alto Renascimento, tipificada, segundo eles, por Rafael. Ao contrário de seus descendentes decadentistas, professavam valores sociais coletivos. O único membro da Irmandade que identifico como já decadentista é Rossetti, cujo sangue italiano queria aflorar. Mas em toda pintura pré-rafaelita há uma perturbadora tensão entre forma e conteúdo moral.

A pintura pré-rafaelita começa com um ardor keatsiano pelas minúcias da natureza. Mas em vez da energia ou processo dinâmico do alto romantismo, temos a *stasis* do romantismo tardio. A arte pré-rafaelita, como o maneirismo, evita perturbadoramente o foco pictórico. Nosso olho não é automaticamente dirigido para figuras humanas, mas obrigado a vagar por detalhes microscópicos. A cor não tem tonalidades e é aplicada em células separadas, como no mosaico bizantino ou nas magníficas unidades de cor de Gautier. Flores e folhas da relva são brilhantemente lapidares, a superfície pintada tão ricamente trabalhada que é só um passo do naturismo pré-rafaelita para o artifício decadentista, coberto de jóias, de Gustave Moreau. Tudo na pintura pré-rafaelita é visto *com demasiada clareza*. O olho é convidado, mas obrigado. A parte triunfa sobre o todo, exercendo uma desconfortável pressão sobre o espectador. A paisagem tem *uma quietude não natural*, que a torna um quadro congelado decadentista. Os panoramas ensolarados são trancados em enclausuramento decadentista, um caramanchão spenseriano. A pintura pré-rafaelita amortece mesmo quando celebra. Pessoas e coisas são cristalizadas, mumificadas, miniaturizadas.

Os pré-rafaelitas reviveram Blake, que morrera desconhecido. Swinburne promoveu a poesia daimônica de Blake, e Rossetti a sua arte. Em 1847, Rossetti comprou o caderno de anotações no qual Blake ataca o *chiaroscuro* e elogia “a nítida e dura linha firme”, o contorno apolíneo que identifiquei desde o Egito e a Grécia até Botticelli e Spenser. Ruskin também condena o *chiaroscuro* renascentista. Portanto, a nitidez pré-rafaelita é objetificação e fixação apolí-



37. Dante Gabriel Rossetti, *The Lady Lilith*, 1868. A sinistra primeira mulher de Adão. As flores, inclusive a foxglove mágica na mesinha de toucador, normalmente florescem em diferentes épocas do ano. Portanto, esta é uma mulher mitológica, rainha da natureza.

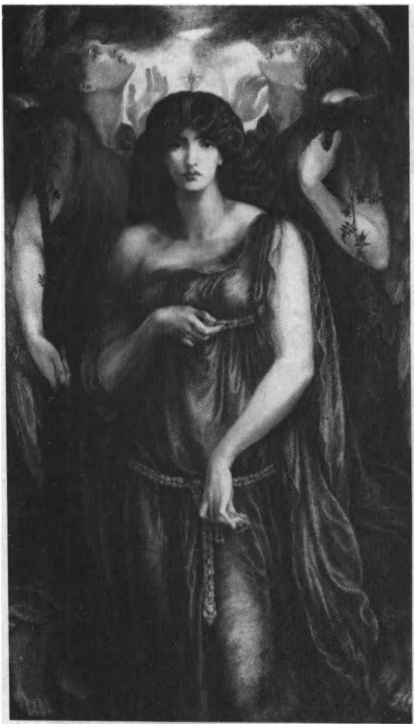
neas, que Rossetti torna seu princípio básico de personas sexuais. Rossetti, ao contrário dos outros, tinha dificuldade para pintar paisagens a partir da natureza, e às vezes precisava recriá-las da solidão decadentista de uma sala recoberta de reposteiros de veludo negro.

À medida que sua carreira progredia, ou, segundo alguns, degenerava, as pinturas de Rossetti retornavam obsessivamente a um único tema, uma mulher de languidez sonambulística (fig. 37). A mulher de Rossetti rebela-se contra a

convenção vitoriana, os cabelos soltos e o vestido medieval fluindo com lírica liberdade. A pesada cabeça oscila num pescoço serpentino. Os densos cabelos são a rede de captura da *belle dame sans merci*. Os lábios inchados irão tornar-se um *motif* universal da arte decadentista, graças a Burne-Jones e Beardsley. A boca da vampira de Rossetti não pode falar, mas tem uma vida própria. Está empanturrada do sangue das vítimas. Como a rosa doente de Blake, a mulher de Rossetti é envolta em silêncio e prazeres úmidos, privados.

Rossetti celebrou ritualmente o rosto de Elizabeth Siddal, uma melancólica tísica que morreu de uma dose excessiva de láudano pouco depois de ele desposá-la. Sete anos depois, ele exumou o corpo dela para resgatar a resma de poemas que, num ataque romântico, enterrara com ela. Desenhou e pintou constantemente Elizabeth, antes e depois da sua morte. Seu amigo Ford Madox Brown escreveu num diário: “É como uma monomania nele”.³ O irmão de Rossetti disse que a *Ofélia* (1852) de John Everett Millais era a imagem mais fiel de Elizabeth. Vejam só: a própria Elizabeth não se parecia o mínimo com uma pintura de Rossetti! É como se o pintor estivesse escravizado à Ligéia de Poe, cuja imagem vence todas as mulheres vivas. Como Da Vinci, Rossetti estava sob o sortilégio de um arquétipo original, provavelmente uma sombra romântica da mãe. William Holman Hunt disse do tratamento por ele de modelos posteriores: “A tendência de Rossetti ao desenhar um rosto era transformar as feições do modelo em seu tipo ideal favorito, e se acabasse nessas linhas, o desenho era extremamente encantador, mesmo que tivéssemos de fazer muito esforço para ver a semelhança, enquanto se os traços do modelo não se prestassem a uma forma pré-ordenada, ele passava por uma fase de relutantes torções da linha e dos volumes para tornar o desenho satisfatório”.⁴ Obsessão é enclausuramento psíquico, uma deformação decadentista da realidade. Que era, em Elizabeth, que evocava a fanática devoção de Rossetti? A fragilidade dela parecia feminina a outros. Rossetti via, como viu seu xará Dante em Beatriz, o distanciamento hermafrodita do menino bonito, a cruel perfeição da beleza solipsista. Da meditativa menina-menino Elizabeth Siddal veio a persona sexual definitiva de toda a arte decadentista.

O paganismo residual do catolicismo italiano volta à tona em Rossetti por intermédio do impacto nele da poesia do alto romantismo. Sua pintura começa a passar da Idade Média pré-rafaelita para o passado pagão, uma regressão romântica. Symons vê a sinistra transformação das mulheres de Rossetti em “ído-los”: Vênus torna-se “cada vez mais asiática”; os sonhos dele são “lunares, espectrais, uma ameaça sombria e ininteligível”.⁵ Recuando para Cibele, Rossetti daimoniza a veneração medieval da mulher e passa o romantismo inglês de alto para tardio. Ele e Swinburne concordam sobre a onipotência feminina. As vampiras adormecidas de suas últimas pinturas estão arrepiantemente esquecidas do masculino, do qual já se alimentaram. Rossetti vai aos poucos dando carnes à esquelética Elizabeth Siddal, com maciço barroquismo pós-rafaelita. Compensa a falta de escultura do romantismo dando às suas personas femininas uma den-



38. Dante Gabriel Rossetti, *Astarte Siríaca*, 1877.

sidade escultural, expressando as ocultas opressões na natureza pré-rafaelita. O mais gritante de seus *objets d'art* é *Astarte siríaca* (fig. 38). A sombria deusa e dois anjos vampírescos têm o mesmo rosto, uma combinação de Elizabeth com Jane Morris, que segundo fotos tinha uma dureza meio masculina. O *chiaroscuro*, banido do início do pré-rafaelismo, voltou para nublar coração e mente.

Rossetti e seu discípulo Burne-Jones recorrem à plenitude alegórica, termo que criei para *A Virgem e menino com Santa Ana*, de Da Vinci. Rostos femininos duplicados sempre significam uma incestuosa fusão de identidades, uma ressaca ctônica. Em *O prado-caramanchão*, que julgo ser a versão rossettiana da aprisionada *Primavera* de Botticelli, a mesma mulher aparece em misteriosa quadruplicação, mudando apenas a cor e o penteado, como um pássaro na muda (fig. 39). As quatro mulheres cantam e dançam de rostos virados. Emocionalmente ausentes, descem flutuando, cruzando planos de visão para o espaço distante. Van den Berg diz que o ego do século XIX se dividiu ou “pluralizou”.⁶ Em *Astarte siríaca* e *O prado-caramanchão*, a psique fragmenta-se em plurais femininos, a masoquista auto-obsessão de uma irmã-espírito romântica. Esses gêmeos alienados exercem seu sinistro poder num espaço morto de materialidade alto-romântica. Rossetti repete o mesmo rosto três vezes em *Rosa triplex* e *La Ghirlandata*. Será a três vezes donzela bruxa de Blake? Em *A abençoada Da-*



39. Dante Gabriel Rossetti, O prado-caramanchão, 1872.

mozel, um rosto aparece em três diferentes idades. Amantes assombrados olham seus duplos em *Como se conheceram*. Rossetti dramatiza o exagero da identidade romântica. Dá nome à arena spenseriana de crise romântica: a natureza como um prado-caramanchão, ao mesmo tempo aberto e fechado, eterna eira de nascimento e morte.

Burne-Jones herdou as perversidades de Rossetti. Martin Harrison e Bill Waters ligam o hermafroditismo na pintura de Burne-Jones a Swinburne e Simeon Solomon: “Essa ambígua interpretação dos sexos não está presente em nenhuma forma na arte de Rossetti”.⁷ Mas todas as mulheres de Rossetti são herma-

froditas. Vejam *Beata Beatrix* (1863), em que a morta Elizabeth Siddal, uma Beatriz clarividente, reza de olhos fechados à idéia divinizada de si mesma. É como o Hermafrodita andróide de Shelley, murmurando e sorrindo para si mesmo de olhos vedados. Como eu disse de Nefertite, a impessoalidade ou ausência de vida emocional numa mulher é uma abstração feminina. A androginia decadentista de Elizabeth estava em seu autocaramanchão, sua aura de mistério. O decadentismo trata de becos sem saída. O único medievalismo que Rossetti retém em seu último período é o grandioso cultismo da morta Beatriz por Dante. Na hierarquia sexual de *Vita nuova*, Dante subordina-se a uma adolescente friamente narcisista, que certamente ninguém mais em Florença julgava especial. O sadomasoquismo latente nisso torna-se ostensivo em Rossetti, de quem disse Burne-Jones: “Gabriel era meio mulher”. Os artistas ocidentais ritualizam o sexo, porque a arte ocidental ritualiza a natureza.

Burne-Jones corrompe de maneira sutil o medievalismo pré-rafaelita com estilo renascentista italiano, especificamente a dureza apolínea derivada de Donatello que encontramos em Mantegna. Todas as suas personas, homens e mulheres, têm o rosto de Elizabeth Siddal. Ele é invadido e saturado pela monomania de Rossetti. O pensativo sir Galahad (c. 1857) de Burne-Jones, por exemplo, é obviamente Elizabeth como cavaleiro eqüestre. O vitorioso são Jorge é tão feminino que se pode tomá-lo por Joana D’Arc. Em *Perseu e as Graias* (1892), o herói, que parece uma moça, é menos masculino que as mulheres arquetípicas a quem ele engana ousadamente. O jovem de *Pigmaleão* tem o mesmo rosto da moça de *Danae*. Os dois amantes de *Cupido e Psique* são reflexos um do outro. Octave Mirbeau disse dos rostos de Burne-Jones: “As olheiras [...] são únicas em toda a história da arte; é impossível dizer se resultam de masturbação, lesbianismo, sexo normal ou tuberculose”.⁸ Esses pungentes olhos roxos vêm da doentia Elizabeth. Aplicados cosmeticamente aos grandes heróis da saga ocidental, drenam a motivação e a ação masculinas na origem. Os cavaleiros de Burne-Jones são insones obcecados, observando o declínio da cultura.

O mundo transexual de Burne-Jones é povoado por um único ser que se propaga incestuosamente. Estamos em outro caramanchão do romantismo tardio, sem sombras sob um céu cinzento. A limitação ritual de sua persona sexual é um enclausuramento decadentista, negando a nosso olho o direito de acesso a outros tipos humanos. *As estrelas douradas* (1880) expande os triplos e quádruplos de Rossetti. Nós nos afogamos numa chuva de mulheres idênticas, dezoito ao todo, replicando-se e atacando o olho. Beleza em excesso causa dispepsia decadentista. O quadro sadomasoquista de *A roda da fortuna* multiplica o homem. A Gigante Fortuna gira sua roda de tortura, acorrentando um monte de rapazes, odaliscas masculinas no estilo do último Michelangelo. Cada um parece um lânguido gêmeo do outro, membros esticados em sensual sofrimento.

A natureza transformada em caramanchão de Burne-Jones gerou o art nouveau, que floresceu da década de 1880 até a Primeira Guerra Mundial. Então a cultura da máquina moderna geometrizou os padrões orgânicos do art nouveau em art déco. Assim, a dinastia de Spenser, estendendo-se através do alto

e do tardio romantismo, termina inesperadamente, nos Estados Unidos, no Edifício Chrysler e no Radio City Music Hall. A linha serpentina de Burne-Jones vem de Blake, cujas flores vorazes, que parecem chamas, revelam o disfarçado significado sexual dos arabescos do art nouveau. As copiosas histórias do art nouveau não têm penetração psicológica. Há vinte anos, fiquei impressionada com a popularidade do art nouveau entre estetas homossexuais masculinos, para os quais nem ele nem Beardsley precisavam ser revividos, porque nunca tinham sido esquecidos. Em cada estrela, estilo ou obra de arte celebrados por esses homossexuais alexandrinos, há sempre um hermafroditismo secreto. O mesmo acontece com o art nouveau, o estilo mais epiceno desde o maneirismo.

O art nouveau, ao contrário do desenho islâmico, não é neutro em valor. Mas nada em arte é neutro em valor. O estilo é sempre uma sombria emanção de crenças sobre a natureza e a sociedade. O art nouveau expressa uma visão subliminar do mundo decadentista. Salas ou prédios ondulam com ritmos curvos, subversões sexuais da vontade ocidental, que desde o Egito tem baseado seus monumentos públicos nas diretivas estáveis, quadradas, do peito masculino. A arquitetura ocidental básica tem uma organização racional não partilhada pelos templos hindus, com sua proliferação de labirínticas subdivisões e superfícies. As salas e cavernas art nouveau de Gaudí são arcaicas de ondulações femininas. O art nouveau é ativo mas estéril. As folhas e cipós que trepam por portões, grades, lâmpadas, vidraças e encadernações de livros são um jardim de treva moral, uma selva retomando as obras do homem. Como *Às avessas* de Huysmans, o art nouveau mostra a natureza em seu aspecto mais estúpido e menos espiritual, uma mistura primeva de insinuante movimento vegetal. O art nouveau é *crescimento sem frutificação*. A gordura keatsiana murcha e contrai-se. O art nouveau é uma safra de picos e espinhos. Mostra a cidade moderna como fria biologia retorcendo-se em espasmos finais. O art nouveau combina o primitivo com o sofisticado, uma técnica decadentista inventada pela arte Helenística e transformada em brincadeira e jogos cruéis pelos imperadores romanos.

Os críticos menosprezam a pintura de Burne-Jones como demasiado "amaneirada". Mas isso é a elegante consciência de si mesmo do maneirismo. Mesmo os suaves interiores japoneses de Whistler têm uma linearidade maneirista; a linha límpida, desimpedida, traz uma mensagem anatômica. Casa e corpo têm estado em analogia desde o nascimento da arquitetura. A robusta e peituda *grande dame* vitoriana é um sofá estofado. A alta e sem peito Nova Mulher pré-rafaelita, tipificada pela bissexual Sarah Bernhardt, é uma ossuda cadeira Mac-kintosh: chá e simpatia num cavalete de tortura escocês. O art nouveau maneirista nega a massa e a internalidade femininas. Suas férreas espirais de vegetação congelada anulam a fecunda liquidez da natureza. A correia de seu chicote, um tropo sadomasoquista, fere o olho. O art nouveau combate o ctônio, imitando-o a fim de petrificá-lo na arte. O art nouveau é um estilo apolíneo do romantismo tardio, transformando o perpétuo movimento da natureza em perpétua *stasis*.

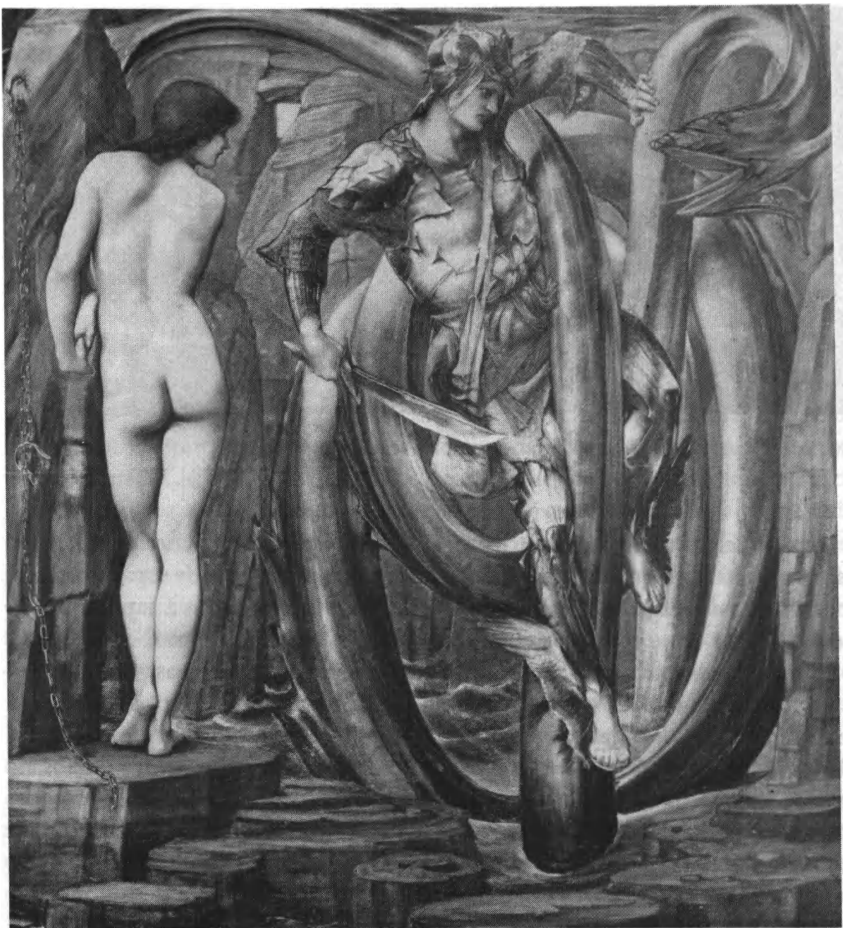
Burne-Jones, o progenitor do art nouveau, mostra a cabeça de Medusa da natureza em toda a sua sufocante desordem. Os belos cavaleiros de *O bosque*



40. Sir Edward Burne-Jones, *O bosque de urzes*, 1870-90.

de urzes espalham-se comatosos diante do castelo da Bela Adormecida (fig. 40). As armaduras largadas jazem retorcidas num matagal de sarça de espantosa densidade, os pinhos das barras da prisão de Botticelli devolvidos à tapeçaria medieval. Vemos o triunfo da mãe natureza sobre o masculino. Em *A condenação cumprida*, maior pintura de Burne-Jones, Perseu é Laocoonte nas garras da natureza emaranhada (fig. 41). O desenho lembra as cartas iluminadas do Livro de Kells, porque o romantismo é o texto sagrado do culto da natureza. Perseu é lançado nas famintas fauces de uma flor blakiana. O quadro prova que os cipós do art nouveau são uma versão abstrata da natureza daimônica, que adquiriram vida agressiva para prender e estrangular o humano. A metálica serpente de Burne-Jones é um rolo de ferro lavrado art nouveau. O orgânico é invencivelmente metálico, enquanto Perseu usa uma armadura visionária de folhuda vegetação. Um herói grego torna-se o folhudo cavaleiro Artegall de Spenser, que vive recaindo na natureza. Assim, devemos perguntar do quadro de Burne-Jones: terá o toque da serpente ctônica contaminado Perseu? Estará a natureza a um átimo de recuperar o homem de volta a si mesma? A lenda diz que Perseu vence. Mas a pintura descreve o momento arquetípico de dúvida em que todos somos apanhados em nossa batalha diária com a natureza.

Outros pré-rafaelitas interessavam-se menos por problemas de sexo e natureza. Holman Hunt ilustra um Keats necrófilo em *Isabella e o vaso de manjerição* (1867), no qual uma donzela enlutada rega com lágrimas a cabeça do amado. William Morris adapta o rosto de Elizabeth Siddal, lábios carnudos e cabelos soltos, em *O arcanjo Gabriel* (1862). Simeon Solomon refunde-a para *Até o romper do dia* (1869), cujos irmão e irmã andróginos, de carne marmórea, antecipam os efebos homoeróticos de Jean Cocteau. Essa sonhadora intimidade incestuosa é eruditamente reproduzida nos marinceiros gêmeos abraçados em transe, no magnífico vídeo voyeurista de Madonna, *Open your heart* (1986), que confirma muitas de minhas idéias sobre a simbiose de arte e pornografia.



41. *Sir Edward Burne-Jones, A condenação cumprida, 1885.*

O aliado continental de Rossetti é Gustave Moreau, nascido dois anos antes. Moreau está para o Delacroix byroniano como os pré-rafaelitas para Keats: transforma calor humano e energia em fixação e enclausuramento. O orientalismo estático, lapidar, de Moreau vem de Flaubert, que o recebeu de Gautier. As encrustações de jóias de suas turvas pinturas são depósitos paterianos de idade e cansada experiência. As superfícies gangrenosas estão pontilhadas de partículas de almas, atomizações decadentistas. A substituição, por Moreau, de coisas orgânicas por inorgânicas ilustra a fuga esteticista da liquidez. Seu enfeitado estilo bizantino é como o “diamante negro” de Balzac, a Prima Bette, um cristal apolíneo toldado por treva ctônica. O alto decorativismo da arte de última fase é um alívio das tensões sociais de papel e gênero. A superfície está além do corpo e do sexo. Daí a persona básica de Moreau ser logicamente um andró-



42. Gustave Moreau, Helena na Porta Seana, c. 1880.

gino. Huysmans atraiu o relutante pintor para a tradição decadentista em *Às avessas*, em que Des Esseints louva e compra dois dos quadros de *Salomé* que iriam produzir a peça de Wilde e a ópera de Strauss.

O supremo tema de Moreau é a *femme fatale* — Judite, Dalila, Helena, Cleópatra, Messalina, a Esfinge de Tebas. Meu Moreau favorito é o desenho em óleos brilhantes de *Helena na Porta Seana* (fig. 42). As pinceladas grossas, rápidas, o tornam profeticamente expressionista abstrato. Passeando ao longo da alta muralha de Tróia, a gigantesca Helena parece apequenar a cidade. Tem um rosto vazio de manequim, o vestido sujo de manchas roxas. Bem abaixo, a planície troiana cobre-se de pilhas rubras e piras funerárias fumegantes. Helena passeia como uma dama elegante dos boulevards, desviando os olhos da ruína da civilização que ela causou. Huysmans, que em outra parte fala do “onanismo espiritual” das mulheres de Moreau, diz da Helena da versão final: “Ela ergue-se contra um horizonte terrível, salpicado de fósforo e raiado de sangue, vestindo um traje incrustado de jóias como um escrínio; [...] tem os grandes olhos abertos, fixos, num fitar cataléptico”.⁹ A Helena de Moreau é um cruel ídolo da natureza pagã.

Moreau gosta de homens com uma androginia tipo Burne-Jones. Seu Jasão tem um corpo de moça macio, branco, glabro, e cabelos à altura dos ombros, longos como os de Medéia. Poetas como Orfeu e Hesíodo têm rosto e cabelos femininos, e colo macio de adolescente. O mais espantoso da série é *O poeta e a natureza* (1894), onde um menino bonito andrógino cai, estupefato, num poço. Acima dele ergue-se a titânica mãe natureza, um olhar demente no rosto.

Ela pega a cabeça do poeta como uma bola de boliche, ao mesmo tempo matando-o e inspirando-o. Usa apenas uma longa e exuberante mantilha de liquens. Da Vinci é o meteorologista do tempestuoso céu de Moreau. Essa terrível alegoria se dá em meu pântano ctônico, um brejo primevo coberto de barbas-de-velho e ondulante e dissolvente vegetação subaquática.

Moreau usa simbolismo hermafrodita para revisar seus precursores franceses. Seu rígido e viril Jacó luta com um anjo indiferente, de longos cabelos, túnica com jóias e uma ardente auréola, que, como o Sardanapalo de Delacroix, apóia o cotovelo numa rocha e fita languidamente o espaço. O visionário e hermafrodítico triunfa sobre o moral e masculino. Virá esse anjo exótico de *Serafita*, de Balzac? Em *Os pretendentes*, um tenso e vingativo Odisseu, esticando seu grande arco, mata os jovens arrivistas, cujos corpos esguios são uma versão andrógina das odaliscas assassinadas de Sardanapalo. Pairando no ar, num medalhão explodido como um halo bizantino, vê-se a patrona de Odisseu, Atena. Ela parece ser transportada para a frente pela grande serpente de Erecteu, a projetar-se falicamente de seu corpo. *Júpiter e Semele* (fig. 43) refunde *Júpiter e Têtis* de Ingres (1811). O maciço e barbudo deus pai torna-se um arrebitado efeminado hindu, vesgo de êxtase solipsista. Júpiter é um Apolo helenístico, alucinando-se com sua lira. Michelangelo, raspando a barba de Cristo para o Segundo Advento, compensa isso dando-lhe um peito forte e uma energia heróica. O deus de Moreau, pingando jóias e pérolas, é uma *houri* de cabelos compridos. O horror de Semele, enquanto sua minúscula figura escorrega do colo do deus, vem de seu reconhecimento da irrelevância da mulher diante de um tão perfeito hermafroditismo divino. Uma luz submarina moralmente ambígua impregna a pintura, como o "o cair do dia" de Pater.

Meninos bonitos por si sós são relativamente raros na arte decadentista. Em *Orfeu* (1893), de Jean Delville, a cabeça do poeta, tosada pelas Mênades, flutua numa lira em direção a Lesbos. O rosto efeminado, organicamente enevado por um luar santificado, baseia-se no da esposa do pintor. O pescoço longo, voluptuosamente exposto, lembra o pescoço de alabastro do Giuliano de Michelangelo, um de meus tropos hermafroditas. Observem a inversão romântica de um tema renascentista: agora o herói não é o decapitador, mas o decapitado. A principal missão da arte decadentista é registrar os modos de poder feminino. Seu tema é a asserção hierárquica, pura presença carismática. Devido a seu mundo iconismo, a pintura é mais eficiente que a literatura para esse fim. As epifanias daimônicas da arte decadentista são uma resposta à superestimação moral da mulher na cultura do século XIX, produzida pela psicologia utópica de Rousseau. Assim, a mulher torna-se o agente da violenta e primitiva natureza sadiana. A maioria dessas obras não é tecnicamente decadentista em composição; quer dizer, são monádicas, dominadas por um único tema. A pintura decadentista é um dos estilos mais obsessivamente ritualistas da história da arte.

O simbolismo decadentista floresceu no continente europeu na década de 1890. *Pecado*, de Franz von Stuck, um retrato de Eva, sorri ironicamente para o espectador (fig. 44). Devolvemos o olhar, até notarmos de repente, em meio



43. *Gustave Moreau, Júpiter e Semele, 1869.*



44. Franz von Stuck, Pecado, 1893.

às massas de cabelos que emolduram os seios e ventre brancos, uma enorme jibóia fixando-nos com olhos malévolos. Eva é a Medusa moderna, usando uma cobra como boá. Von Stuck adivinha o *motif* rossettiano dos longos cabelos femininos. Sua *Esfinge* é igualmente sinistra: uma feroz mulher nua estica-se num tapete como uma pantera, de barriga para baixo. A cabeça bonita, agressivamente inteligente, e o torso opulento imitam a postura alerta de uma Grande

Esfinge masculina. Por trás dela, vê-se a estéril paisagem de Da Vinci, de rochas e água. Em *O beijo da Esfinge*, uma mulher semi-animal de seios fartos curva para trás um homem ajoelhado, penetrando a boca dele com a dela. As visões hermafroditas de Von Stuck mantêm a arrebatadora beleza física da mulher, negada por um Huysmans obsedado pela impureza. Fernand Khnopff também continua a tradição da Esfinge, iniciada por Baudelaire e Moreau. Seu Édipo tem um rosto feminino e uma boca de botão de flor, no estilo de Burne-Jones. As mulheres de Khnopff têm como modelo a irmã dele, numa relação incestuosa romântica que lembra a de Kleist.

O estilo de Gustave Klimt, outro simbolista decadentista, é prefigurado em *A oferenda* (1891), de Khnopff, com seus alongamentos e deslocamentos de profundidade surrealistas. As deslumbrantes superfícies bizantinas de Klimt descendem de Moreau. Ele mistura engenhosamente um chapado trabalho de mosaico com um carnosos naturalismo. Em outras palavras, comprime diferentes fases da história da arte, um sincretismo decadentista, erudito e claustrofóbico. Klimt mostra personas presas no mundo objeto, meio nascidas, meio engolidas. Natureza e arte lutam por controle. Seu nu *Salomé* (1909) toma o rosto sofisticado da Esfinge deitada de Von Stuck. No fundo, meio oculta, vê-se a cabeça decepada de São João Batista. O homem é um sol poente eclipsado pela lua cheia da fatalidade feminina. Judite repete esse desenho sexual. A heroína judia da arte florentina é agora uma cínica *demi-mondaine*, com um frio e mundano rosto de Joan Crawford. Sorridente, passa os dedos pelos cabelos de Holofernes, parodiando uma carícia romântica. A vastidão de seu colo e ventre brancos, e a escárnia objetividade do olhar, vêm da *Eva* de Von Stuck. *Palas Atena* (1898) é uma das poucas obras pós-clássicas que retêm a militante androginia da deusa amazona. Com a grande lança ao lado, Atena usa um elmo de bronze que parece uma máscara, através do qual os olhos brilham impassivamente. No peito, a imagem bárbara de sua alma, a Górgona arcaica de língua esticada para fora. Sua égide de cota de malha são moedas de ouro derramando-se, presente sexual de Zeus a Danae. A dominadora Atena de Klimt é a materialista deusa urbana da vazia Viena *fin de siècle*.

Whistler foi um ostensivo promotor internacional do esteticismo, atraindo Ruskin a mergulhar de cabeça. Sua *Menininha branca* (1863) é pré-rafaelita em espírito e estilo, uma aparição romântica pairando num salão vitoriano. Ironicamente, sua mais famosa pintura é uma obra supostamente menor, *Arranjo em cinza e negro* (1872), que a imaginação popular intitulou de *Mãe de Whistler*. Eu a indico como outra vampira do romantismo tardio, criada um ano antes da *Mona Lisa* de Pater. Há um bom motivo para o poder de permanência do quadro: a eterna imagem da mãe. A mãe de Whistler é arrepiante, meio morta, desviando o rosto de sua progênie. É uma Esfinge sentada em sólidos quadradinhos, como o pético faraó, sepultada num espaço trono de *stasis* decadentista. Está tão mumificada pelo seco decoro vitoriano quanto a taxidérmica mãe de *Psicose*. A resistente popularidade das obras de arte sempre revela a poesia secreta do arquétipo. É a *Mona Lisa* de Whistler. O título brando, gracioso, busca

objetificar a mãe e conter seu poder emocional. Mas em vão. O daimônico explode todo confinamento apolíneo.

Edvard Munch é erroneamente classificado mais com os futuros expressionistas do que com os contemporâneos decadentistas. Sua obra aborda temas de ameaça sexual do romantismo tardio, como *O vampiro*. Seu nu *Madonna* lembra a *Eva* de Von Stuck, na impudica auto-exibição de sereno poder feminino. O homem é um feto tímido, esfomeado, tremendo no fundo. Nas bordas, uma linha de esperma corre sem esperança de entrar. Imagino se *Madonna* foi inspirado por uma fala em Strindberg: "Creio que todas vocês, mulheres, são minhas inimigas. Minha mãe não queria que eu viesse ao mundo, porque meu nascimento lhe causaria dor. Era minha inimiga. Privou meu embrião de nutrição, de modo que nasci incompleto".¹⁰ O feto de Munch, oprimido pela magnitude feminina, reaparece no paranóico agorafóbico de *O grito* (1895). Congelado na ponte da história sobre o abismo da natureza, o tresloucado Pierrô é um hermafrodita glabro, mental e fisicamente atrofiado. Beardsley também usa o feto como persona sexual: ele diz de um de seus desenhos: "A criaturinha que entrega os chapéus *não* é um bebê, mas um aborto desestrangulado".¹¹ O feto é a regressão romântica última. Shelley dá-se a si mesmo a alegre companhia de um gêmeo incestuoso para seus sonhos pré-natais, mas o feto dessexuado de Munch sofre em frígida solidão moderna.

Beardsley, o supremo artista decadentista, simboliza a década de 1890, a Década Malva. Diz Spengler, em outro contexto: "Violeta, um vermelho que sucumbe ao azul, é a cor das mulheres não mais férteis, e dos padres que vivem em celibato".¹² O celibatário e recluso Beardsley foi um pornógrafo monástico, reduzindo as cores e volumes da mãe natureza a um estéril preto e branco. Como Keats, pegou tuberculose e morreu aos 25 anos. Suas obras são espantosamente volumosas, rivalizando com os dois *Faustos* na variedade de andróginos: anjos, meninos bonitos, efebos, eunucos, amazonas, viragos, vampiros, mães terra. Ele cria um vasto reino auto-enclausurado de personas sexuais esotéricas. A auto-reflexão de Rousseau atinge um extremo doloroso nas mentalizações eróticas de Beardsley. Como Whitman e Genet, ele vivifica o universo sexual pelo princípio masturbatório de Khepera, o Primeiro Motor egípcio. O compulsivo autopovoamento da arte usurpa os poderes da natureza.

Dá-se demasiada importância à dívida de Beardsley com o rococó francês. Ele começou como discípulo dos pré-rafaelitas. De Burne-Jones, toma o bosque spenseriano da natureza transformada em caramanchão, que redramatiza como elegantes conjunções de perversas personas sexuais. O rococó é vernal, lírico. O nítido traço de Beardsley é áspero e blakiano: ele herda o apolinismo daimonizado do art nouveau. Nele, o perigo ctônico está sempre por perto, como jamais acontece no rococó. O rosto de Elizabeth Siddal aparece em ambos os sexos por toda a sua obra, em homenagem a Rossetti e Burne-Jones. Ela dá os lábios dela a seu peitudo Hermafrodito, de início de carreira; é Vênus na página de rosto do swinburniano *Vênus e Tannhäuser*; torna-se três pajens de cabelos compridos no primeiro *Toaleta de Salomé*. Uma coisa curiosa: Elizabeth como Vênus

parece exatamente Jacqueline Kennedy Onassis. Assim, como todos os mitos vivos, uma das mulheres mais famosas de nosso tempo lembra o hermafrodita. Cecil Beaton confirma isso, registrando a "sugestão de bigode" de Jackie, e suas "mãos e pés grandes de rapaz".¹³

O sexo em Beardsley é constantemente ambíguo. Homens e mulheres da série *Salomé* têm rostos indistinguíveis. Os casais homossexuais dissolvem-se em direção ao feminino. A *mulher da lua* é o papudo Wilde. O D'Albert de Gautier é mais feminino que o libertino *cavalier* mademoiselle de Maupin. A dama semidespida de *Conde Lavanda* bate elegantemente com o chicote nas costas nuas de uma pessoa ajoelhada, cuja cabeça é pudicamente cortada pela borda do quadro, o sexo do passivo comungante ficando, como diziam nos programas de televisão, para depois dos comerciais. Brigid Brophy pergunta se as mulheres travestidas de Beardsley "são janotas femininos", "efeminados femininos" ou "megeiras masculinas, machonas, sapatões".¹⁴ As monstruosidades são gnomos, anões, embriões, eunucos de cara pastosa e sem queixo, bajuladores hermafroditas da corte de um regime morto. Seus andróginos são malignos folgazões da história e da hereditariedade. Como as flores venéreas de Huysmans, são a flora depravada das últimas fases da cultura.

Mais próximos do próprio Beardsley estão seus decadentes cortesãos e efêbicos sodomitas profissionais. Um auto-retrato mostra-o como um elfo escarninho, ostentando o fático dardo de sua caneta-tinteiro. É tão neutralizado quanto o extraterrestre David Bowie. Beardsley disse de si mesmo: "Uma vez eunuco, sempre eunuco". Ele gosta de mulheres falicizadas. Duas versões da Atalanta de peito chato de Swinburne dão-lhe um pênis artificial, um arco de caçador ou um cachorro saltando, inspirados, creio, pela agressiva Atena com sexo de serpente de Moreau. Salomé tem uma coroa de guerra feita de presas, espinhos e crescentes. Parece meio porco-espinho, meio carneiro dando uma marrada na cabeça de São João Batista, que se encolhe diante de sua insolente aparição. Ela é *Venus Barbata*, meu termo para a megera chata do tipo feito por Bette Davis em *A malvada* e Elizabeth Taylor em *Quem tem medo de Virginia Woolf?*.

Os homúnculos hermafroditas de Beardsley não são sempre identificáveis. Uma pessoa que sempre retorna é um homem em forma de pera e com quadris, nádegas e coxas estufados. O abade de *Ao pé do morro* é um dândi altivo, brandindo um abafador, numa posição de joelhos frouxos, trombudo. A carnalidade feminina do homem pode ser acentuada por trajes extremos, como O *companhante de lady Gold*, com sua falange de russos decadentes metidos em alças "amigo da onça". O único análogo que encontro é uma metáfora de Therites, de Shakespeare: "o demônio Luxúria, com seu rabo gordo e seu dedo de patata" (*Tróilo e Cressida*, v.ii.53-54). Os homens calipígijs de Beardsley assemelham-se à Vênus de Willendorf, com suas pernas finas e o meio do corpo inflado. É como se a Grande Mãe se houvesse fundido com seu filho/amante. O filho adota sua silhueta como um ato de identificação simpática, como os sacerdotes castrados de Cibele vestindo os trajes dela. Que essa anatomia masculina inchada se baseia num original feminino, é confirmado pelo ex-libris de

Beardsley: o hermafrodita nu, folheando um livro, tem um grande traseiro e minúsculos úberes residuais.

Paradoxalmente, sempre que ela própria aparece, a Grande Mãe de Beardsley é em geral repulsiva. Heródias, por exemplo, é uma viúva de olhos porcinos, nariz rachado, empurrando pugnazmente o colo à frente como a proa de uma galera romana. Os seios são bexigas estufadas, raiadas de veias. A Salomé a dançar joga a barriga informe para a frente, de modo que somos obrigados a contemplar o que parece ser um deformado murchar do abdome nas partes pudendas. Os mamilos saltam como botões de diamante. O véu, torcendo-se para cima de entre as coxas numa espiral fálica, espuma com bolhas de orgásmica fantasia. Em *São João e Salomé*, os mamilos de Salomé são flores iradas, o umbigo negro é vulval, gaviniforme, vagamente insetimórfico. A imperatriz Messalina é uma peixeira inglesa de traseiro grande, subindo às pressas, de punhos fechados, a escada. Os seios impertinentes comandam o ataque com mamilos pontudos. Em *A mulher gorda*, uma sátira à mulher de Whistler, um colo imenso, apoiado numa mesa de bar como um saco de trigo, sufoca o espectador com sua vaga vastidão. A *Erda* de Wagner é uma mãe terra exausta e retardada, atrapalhada com uma manta negra de cabelos, que caem pesadamente na terra enlameada. *Os wagneristas* é a capela Medici de Beardsley: uma platéia de viragos de ombros largos e bíceps masculinos lota um claustrofóbico templo da arte.

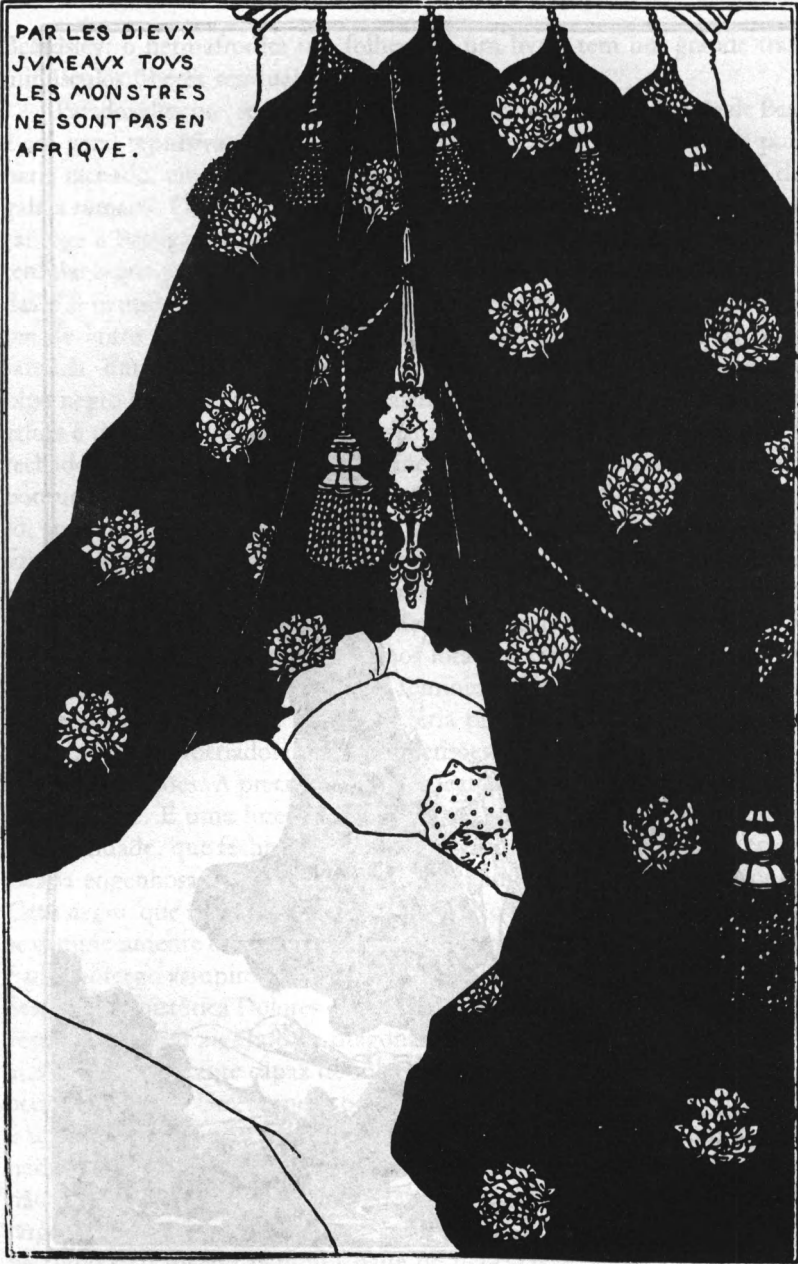
Beardsley identifica a natureza feminina com uma nauseante superfluidade de carne. A mulher é massa, matéria primeva. O chapado bizantino dele reduz a fêmea procriadora a duas dimensões, que ela ainda perturba com suas instáveis inflações. A preciosa linha de Beardsley é uma das mais fluidas da história da arte. É uma linearidade pateriana, correndo por uma superfície sem profundidade, que fecha a internalidade feminina. Mais uma vez, o esteticismo escapa engenhosamente dos esponjosos volumes do reino líquido ctônico. Em *Capa negra*, que nada ilustra em *Salomé*, a não ser sua hierarquia sexual, elimina-se completamente o corpo feminino. Essa dama de túmida cabeleira de colméia é um morcego vampiro, uma Rainha da Noite, em estranhos trajes atemporais. Será a trans-histórica Dolores de Swinburne numa noitada? O elaborado e justo vestido, com seu zigurate de dragonas e sua cauda “panqueca” arrastando-se atrás, parece bastante capaz de subir aos ares sozinho. A audácia de sua forma oculta o gênero. Um homem poderia usar esse vestido com igual efeito, pois é uma espécie de máscara do corpo. Há um franco travestismo nos impressionantes desenhos de Beardsley. A deusa do frontispício de *Vênus e Tannhäuser* não tem seios. Seu elegante vestido sem alças revela os ombros, ligeiramente largos demais para uma mulher. Como a Flora de Botticelli, pode ser uma roupa transexual juvenil para um baile de máscaras.

Já observei que o travestismo é muito mais comum entre homens, porque se origina na relação primária de mãe e filho. Antes da recente mudança nos papéis sexuais, era uma hierarca em trajes femininos quem permanecia no fim do túnel mental de toda criança. *Criança na cama da mãe* talvez seja a única coisa patética no friamente cínico Beardsley. Vestido de palhaço, o menino, com



45. Aubrey Beardsley, A ascensão de santa Rosa de Lima.

PAR LES DIEVX
JVMEAVX TOVS
LES MONSTRES
NE SONT PAS EN
AFRIQUE.



46. Aubrey Beardsley, Retrato de si mesmo, de O livro amarelo, vol. 3.

uma nuvem blakiana de cabelos, aproxima-se da mãe adormecida, que tem um dos rostos femininos deformados de Beardsley — olhos borrados, queixo duplo, nariz quebrado de boxeador. Esse toucador é o santuário de uma deusa-mãe, o altar visível no fundo: um longo espelho flanqueado por duas altas velas de igreja em penteadeiras. Será essa a versão beardsleyana da devoção religiosa do jovem filho à desdenhosa Becky Sharp de Thackeray? A pálida criança de Beardsley, um retrato do artista, é pequena, chapada e imponderável. Mas a mãe, com sua negra carapaça de cabelos negros, é um nódulo de supurante materialidade. Em nenhuma outra parte se torna mais evidente que o estilo gráfico de Beardsley é uma purgação de opressivos volumes femininos.

A visão beardsleyana dos seios como agressivas armas de guerra faz parte de sua crítica à eterna megalomania do poder feminino. Lembramos os mamilos em ponta de escudo da virago de Baudelaire, ou os transformados em penetrantes olhos de vampiro da futura esposa de Shelley. Beardsley usa a Atena de Éfeso, de muitos seios, tomada de empréstimo a Moreau, para simbolizar o animalismo da mulher procriadora. Sua ambivalência em relação à mãe é óbvia em suas Virgens swinburnianas. A sedutora Virgem de *A ascensão de santa Rosa de Lima* não é nenhuma *alma mater* (fig. 45). Sua coroa de pontas, do barroco espanhol, a faz eriçar-se como um gato negro. Seu gesto obsceno, enfiando galantemente o nariz em santa Rosa, vem de Da Vinci. A santa avidamente consensual é um Ganimedes lésbico. O branco inocente é arrebatado para o céu pela capa negra da Virgem, enfundando-se vorazmente ao vento. Beardsley repete o esquema em *terra firma* em *Um cartão de Natal*: uma Virgem Negra, ostentando sua informal coroa de pontas doméstica, embala um bebê branco no colo. Todo o quadro tem um negror de pesadelo, desde a floresta aprisionante, em que os pinheiros de Botticelli sofrem uma explosão populacional, até o funéreo manto da Virgem, uma tapeçaria de veludo negro debruado de arminho, com filigranas de prata em forma de flores. A criança branca a afogar-se é uma frágil Perséfone nas entranhas do inferno.

Agora podemos interpretar o curioso auto-retrato de Beardsley, de *O livro amarelo*, ele mesmo na cama (fig. 46). Eu o vejo como uma sofisticada versão abstrata de seus quadros da Virgem. Um menino, com um turbante branco de inválido, olha por sobre a borda do cobertor. É engolido por um alto dossel negro estampado de rosas bordadas. O desenho é sem dúvida do *Sonho de Constantino*, de Piero della Francesca, no qual o imperador dorme numa tenda de acampamento, um fez branco na cabeça. A única aparência ostensiva da mulher no quadro de Beardsley é como uma desleixada cariátide com patas de animal na coluna da cama. Mas a tenda que abriga o menino-artista é o corpo negro da natureza maternal, enfeitada de flores decapitadas e amarrada com cordões umbilicais de borlas. É a descida de Beardsley no redemoinho, o útero da noite arcaica. O homem, infantilizado, é sepultado no caramanchão da natureza, o enclausuramento decadentista último. A natureza dá e a natureza toma, deixando a cortina cair sobre seu filho tubercular.

O MENINO BONITO COMO DESTRUIDOR

The picture of Dorian Gray, de Wilde

Oscar Wilde, um mestre da comunicação de massa, projetou-se internacionalmente como o esteta maior. Ele sintetiza meio século de romantismo tardio decadentista inglês, e une-o à grande tradição da comédia inglesa. A crítica a Wilde é cautelosa, e curiosamente solene. Um dos motivos é que o erudito homem que se especializa nele ainda corre o risco de ser julgado ao mesmo tempo bicha e frívolo. Assim, os críticos derivam para a apologia, louvando tediosamente a humanidade ou moralidade de Wilde, coisas absolutamente inexistentes em sua melhor obra. Já se foi o tempo em que era necessário defender um gênio homossexual. Como defensora do esteticismo e do decadentista, não preciso disfarçar a crueldade e o imoralismo de Wilde.

Wilde é um conceitualizador apolíneo, na linhagem que vimos seguindo desde o Egito e a Grécia, passando por Botticelli e Spenser, até Blake, Gautier e Rossetti. Nele, vemos aquela brilhante fusão do agressivo olho ocidental com o hierarquismo aristocrático, criado pelo Antigo Império dos faraós. Wilde não foi um liberal, como pensam seus admiradores modernos. Foi um frio elitista do romantismo tardio, à maneira baudelaireana. Transformando arrogantemente a vida em teatro público, tornou-se o antigo bode expiatório ritual. Apolinismo é objetificação, um materialismo pagão radical. Wilde literalizou estranhamente, compulsivamente, as próprias idéias, provocando sua espetacular queda trágica.

As duas obras supremas de Wilde, um romance e uma peça, são energizadas pela dinâmica ocidental de personas sexuais competitivas. *The picture of Dorian Gray* (1890-91) é o mais completo estudo do princípio erótico decadentista: a transformação da pessoa em *objet d'art*. Wilde mostra a estranha simbiose entre um menino bonito e uma pintura, ou seja, entre um andrógino carismático e seu retrato. Observei que a submissão hierárquica do artista a uma personalidade fascinante é tipicamente ocidental, como ilustram Dante e Beatriz, Petrarca e Laura, Shelley e Emilia Viviani. Em Wilde, como em Baudelaire e Rossetti, a relação é um ritual decadentista de escravização sadomasoquista. O artista Basil Hallward é “dominado” por Dorian Gray. Mas o próprio Dorian

será dominado por seu hipnotizante reflexo, a obra de arte que registra a submissão imaginativa de Basil.

Dorian Gray abre-se com uma pirâmide perceptual, como o desvelamento público do *Perseu* de Cellini. Basil e lorde Henry Wotton sentam-se olhando “o retrato de corpo inteiro de um jovem de extraordinária beleza pessoal”.¹ Essa cena triangulada dramatiza a nova autoridade da arte no século XIX, com sua audiência de *coterie*. O romantismo libertou a arte da sociedade e do cristianismo; a fotografia libertou-a do realismo. Em fins do século XIX, a arte estava mais separada e elevada do que jamais estivera. O retrato de Dorian Gray ergue-se sozinho em seu domínio hierárquico. É tão imperioso quanto um ícone bizantino, mas divorciado de qualquer sistema coletivo de valores. A pintura de Wilde, começando numa posição de destaque espiritual, na verdade ganha poder à medida que o romance avança. Vemos a obra de arte escapando constantemente para o domínio independente. O que Gautier empreende como uma fantasia divertida em *O pé da múmia*, com sua rude e refratária vida-objeto, torna-se a pesadelesca visão da matéria vingando-se da imaginação, em Wilde. A pintura de Basil, como o toucador de Balzac uma obra-prima de artifício civilizado, vai gerar as mais selvagens barbaridades. O próprio artista será massacrado a seus pés, o corpo esquartejado e dissolvido em ácido.

Wilde mapeia sistematicamente o isolamento ritual da pintura. Basil recusa-se a expô-la. Dorian aceita-a como presente, mas, quando ela começa a transformar-se, oculta-a por trás de um biombo, depois de um reposteiro, e por fim num quarto trancado do sótão. A pintura torna-se cada vez mais sagrada à medida que se torna mais daimônica. O romance avança por uma daimonização do apolíneo, meu princípio de arte decadentista. A pintura é o precioso ostensório de um culto do menino bonito, modelado com base em protótipos pagãos. Wilde compara Dorian Gray a Adonis, Narciso, Paris, Antínoo. Com seus “anelados cabelos dourados” e seu nome grego, o herói de Wilde representa o absolutismo ariano dos invasores dórios, cujos cabelos louros encontrei nas amazonas de Spenser. Ele pertence à categoria de andrógino efébio de Billy Budd, retendo o desabrochar adolescente para a idade adulta. Dorian é meio feminino, com “lábios escarlate finamente curvos” e “um delicado frescor e beleza”. Tem uma “boca vermelha de rosa vermelha”, e uma “juventude branca de rosa branca”, como uma donzela de contos de fada. Lorde Henry diz-lhe: “Na verdade, você não deve deixar-se queimar pelo sol. Não ficaria bem” — como se Dorian fosse Scarlett O’Hara esquecendo a sombrinha. As imagens de flores apóiam a identificação de Dorian com Adonis. O romance abre-se com “o rico odor de rosas”, seguido por uma hipnótica descrição pateriana de um jardim em flor.² Desconfio que uma das origens de *Dorian Gray* é *Monsieur Vénus*: Wilde apresenta seu Adonis como Rachilde apresenta o dela, como um jovem bonito encerrado num caramanchão de rosas urbano.

Eu disse da arte grega que o menino bonito narcisista é emocionalmente subdesenvolvido e auto-suficiente até o autismo. Tem os sentidos solipsisticamente vedados. O apreensor, o olho agressivo, é que lhe dá existência. Dorian

Gray não tem consciência de sua beleza, mesmo quando ela está sendo pintada. Lorde Henry, a serpente no jardim, contamina-o com a consciência de si mesmo. *Dorian Gray* é único ao permitir que o menino bonito desenvolva uma vida interior, que é imediatamente desviada para sua cópia. A grande premissa do romance é o repúdio por Dorian do mundo interior cristão em favor do mundo exterior pagão. Por um ritual de libertação, ele desliga-se de sua alma pós-clássica e projeta-a em seu retrato. O menino bonito antigo permanecia bonito morrendo jovem. Dorian é o primeiro menino bonito com vontade própria. Rejeita seu destino arquetípico. Inveja e usurpa a permanência formal da obra de arte. Mas o menino bonito, ou a moça que é um menino bonito, já é uma obra de arte, e só pode permanecer nesse estágio de fascínio adolescente ao preço da perversão, decadência e mumificação. As últimas linhas do romance põem essa múmia literalmente diante de nossos olhos: o cadáver “murcho, enrugado” de Dorian estendido aos pés da pintura. Como persona sexual, o menino bonito, com sua loura transparência, tenta expurgar a turvação feminina da natureza ctônica. Mas no desfecho do enclausuramento decadentista de Wilde, Dorian, no túmulo de uma câmara tão firmemente lacrada que os que o procuram têm de quebrar as janelas, é o mundo material encolhido em deformação spenseriana. Um monte horrível, ele só é identificado pelos anéis, como se tivesse sido calcinado num holocausto. Como em *The mask of the red death*, de Poe, e *Às avessas*, de Huysmans, a natureza reflui para o palácio da arte. *Dorian Gray* começa e termina num caramanchão spenseriano. E aqui, como em *The faerie queene*, vemos senhor e escravo, vampiro e vítima: a bela bruxa Acrasia “pairando” sobre o jovem sonolento tornou-se a perfeita pintura de Wilde pairando vitoriosa sobre seu duplo morto.

Lorde Henry, seguindo Gautier e Pater, afirma o princípio decadentista da pessoa como *objet d'art*: “De vez em quando, uma personalidade tomava o lugar e assumia a função da arte; era de fato, à sua maneira, uma verdadeira obra de arte, pois a vida tem suas elaboradas obras-primas, do mesmo modo que a poesia, ou a escultura, ou a pintura”. Como obras de arte, como objetos, estão fora do domínio da opção e ação, a pessoa como obra de arte está fora da lei. Dorian faz do arruinamento dos outros uma carreira. A indiferença moral do menino bonito é mostrada pelo seu baixar sonhadoramente os olhos para o chão, como nas esculturas de Antínoo e no *Davi* de Donatello. A crueldade do menino bonito aparece no episódio de Sybil Vane, em que Dorian corteja e brutalmente despreza uma jovem atriz, causando o suicídio dela. Como Alcibíades aparecendo em Atenas, ele apenas segue o destino do tipo. Eu disse que o menino bonito à solta no mundo social é um destruidor, sereno em sua apolínea indiferença ao sofrimento dos outros. Wilde depois chamou de “um erro artístico” a “terrível moral” do final, “o único erro no livro”.³ É Coleridge arrependendo-se do arrumado final moral de *The ancient mariner*. Em termos de romantismo tardio decadentista, Dorian tem todo direito à sua crueldade, pelo privilégio nietzschiano que confere a beleza. Lorde Henry chama a beleza de “uma forma de Gênio”, um dos “grande fatos do mundo, como a luz do sol”:

“Não pode ser questionada. Tem seu direito divino de soberania. Torna príncipes aqueles que a possuem”.⁴ A beleza, atraente para o olho pagão, é hierarquia apolínea, divindade grega.

Dorian Gray usa de um modo complicado a idéia ocidental de hierarquias. As pessoas bonitas são *aristoi*, “os melhores”. São os “homens extraordinários” de Dostoievski, que têm o sadiano “direito de cometer qualquer crime”.⁵ Os feios pertencem a uma ordem inferior de ser. O D’Albert de Gautier, como vimos, evita os velhos, pois é “uma tortura” ver “coisas ou pessoas feias”.⁶ Wilde disse, numa conversa: “Eu considero a feiúra uma espécie de doença, e a doença e o sofrimento sempre me inspiram repulsa”.⁷ Na prisão, ele recuou dessa posição anticristã. Mas só se tornou humano quando já estava arruinado como artista e pensador. O esteticismo decadentista é um idealismo visionário, afirmando o primado da beleza sobre todos os modos de experiência. Wilde foi um dos últimos teóricos antes do modernismo a insistir na inseparabilidade de arte e beleza. A arte modernista, com suas distorções e dissonâncias, adotou a idéia de Gautier da autonomia da arte, mas deixou para trás sua adoração da beleza. Desde a Primeira Guerra Mundial, só os estetas homossexuais continuaram com a filosofia de Gautier, aplicando-a a antiguidades, à ópera e ao cinema. A persona espirituosa que Wilde legou aos homossexuais modernos contém, como um *kit* de móveis para montar, todo o esquema de referência do connoisseurismo decadentista.

A beleza é imoderada em sua exclusividade, levando o devoto a declarações espantosas. Por exemplo, Wilde diz: “Se os pobres tivessem apenas perfis, não haveria dificuldade em resolver o problema da pobreza”.⁸ É sua verdadeira voz apolínea, grosseira e definitiva. Quererá ele dizer que a miséria dos pobres é uma emanção da beleza física deles? Será a beleza fisicamente transformadora? Ou simplesmente possibilitaria aos pobres sobreviverem pedindo ou posando para pinturas? Basear valores em perfis é uma arrogância de classe que beira o racismo. A defesa de Wilde seria, como ele diz em *The critic as artist* [O crítico como artista]: “A estética está acima da ética”.⁹

Outro exemplo da estética amoral de Wilde: em *The decay of lying* [A decomposição da mentira], seu porta-voz diz que o Japão é “uma pura invenção”, e o povo japonês “apenas um modo de estilo, uma refinada fantasia de arte”.¹⁰ Como em Gautier e Pater, a arte estrutura nossa percepção do mundo. Wilde contempla os japoneses de grande distância com seu olho friamente formalista. A esposa de lorde Henry declara: “O senhor nunca esteve numa de minhas festas, esteve, senhor Gray? Deve vir. Eu posso poupar nas orquídeas, mas nunca poupo despesas com estrangeiros. Ele fazem nosso salão parecer tão pitoresco”.¹¹ Estrangeiros como decoração de interiores. Nos anos 60 de nosso século, Andy Warhol “alugava” membros de seu decadente *underground* para exibição em festas chiques de Manhattan. O poeta Gerard Malanga, sensualmente nu da cintura para cima e usando reluzentes calças de couro vermelhas, foi fotografado pendurado como um quadro numa parede, uma correia passada na cintura. Numa carta de Paris, após ser libertado da prisão, Wilde descreve uma

ida ao teatro com seu amante, lorde Alfred Douglas: “Bosie sentou-se junto a um alemão, que exalava em estranhas rajadas os odores mais extraordinários, alguns deles raciais (é o cheiro que diferencia as raças)”.¹² Eu observo que o homossexual tipo Wilde ainda fala de raça e classe com o mesmo atrevimento irresponsável. Os grupos oprimidos tendem a oprimir outros subgrupos. Mas as lésbicas não falam assim. Ao contrário, segundo a minha experiência, são implacavelmente populistas — talvez em função de seu maternalismo reprimido. Os homossexuais masculinos têm um instinto de hierarquia sem paralelo na cultura contemporânea, fora do catolicismo romano. O hierarquismo explica o culto, por eles, da estrela de Hollywood, da qual tantos são deslumbrantemente bem informados.

A hierarquia, tema secreto de *Dorian Gray*, vem da vocação apolínea de Wilde como poeta do visível. Ele disse: “Como Gautier, sempre fui um daqueles *pour qui le monde visible existe*”.¹³ Hierarca em virtude de sua beleza, Dorian está ele próprio sujeito à “influência” de lorde Henry. Este segue o arqui-criminoso de Balzac, Vautrin, na submissão de um fascinante efebo à sua vontade. Ele inicia a primeira internalização do menino bonito invadindo sua autonomia apolínea com palavras, às quais os andróginos apolíneos resistem. Como o próprio Wilde, Henry cita e interpreta errado Pater, distorcendo sua monástica contemplatividade para a práxis: “A única maneira de se livrar de uma tentação é ceder a ela. [...] Um novo hedonismo — é isso que nosso século precisa”. Pater queixou-se esnobemente: “Gostaria que não me chamassem de hedonista. Isso dá uma impressão tão má aos que não conhecem grego”. Pater defendia o refinamento perceptivo, não a ação sexual. A ruína de Wilde viria da materialização, por ele, da doutrina de seu mestre. O efeito do longo monólogo de lorde Henry sobre Dorian é imediato: “‘Pare!’, fraquejou Dorian Gray, ‘pare! você me confunde!’”. Ele chama de perturbadoras e “terríveis” a “música” e as “palavras”. Como a música e as palavras são fenômenos dionisíacos, Dorian as sente como intrusões estranhas. As palavras danificam com internalidade a glacial unidade do andrógino apolíneo. A lisonja de Henry faz Dorian separar-se mentalmente de si mesmo pela primeira vez: “O sentido de sua própria beleza baixou sobre ele como uma revelação. Jamais tinha sentido isso antes”. Essa autodivisão produz seu pacto faustiano: ele vê seu retrato da nova distância que lhe possibilita ver a si mesmo. “Eu daria minha alma” para que o retrato envelhecesse e ele continuasse jovem.¹⁴ Dorian abre mão do que, como menino bonito apolíneo, jamais teve até um momento atrás.

O discurso de lorde Henry sobre Dorian é subliminarmente sexual. Meditando sobre sua noite com ele, Henry repete mas revisa a grande frase de Pater, extraída da “Conclusão” de *The Renaissance*:

E como ele fora encantador no jantar à noite passada, quando, de olhos espantados e lábios entreabertos, sentara-se à sua frente no clube, o abajur vermelho das velas manchando de um rosa mais vivo a maravilha a despertar em seu rosto. Conversar com ele era como tocar um requintado violino. Respondia a cada toque e arranhar do arco. [...] Havia algo de terrivelmente emocionante no exercício da influência.

Nenhuma outra atividade se assemelhava. Projetar a própria alma numa forma graciosa, e deixá-la ali ficar por um instante; ouvir as próprias opiniões intelectuais ecoarem de volta com toda a música extra da paixão e da juventude; transmitir o próprio temperamento a outro, como se fosse um fluido sutil ou estranho perfume; havia nisso um verdadeiro prazer. [...] Sim; ia tentar ser para Dorian Gray o que, sem o saber, o garoto era para o pintor que fizera o maravilhoso retrato. Ia procurar dominá-lo — na verdade, já fizera metade disso.¹⁵

Intensifica-se homoeroticamente a lista de coisas belas de Pater, que termina com “o rosto de um amigo”. Não estamos mais na enclausurada universidade, mas na cidade ao largo, na elegante sociedade londrina. A percepção passiva, religiosa, de Pater torna-se agressão hierárquica, intercurso mental. O pálido oval do rosto do amigo cobre-se de indecoroso rubor sexual. Nesse momento de intimidade pública à luz de velas, Wilde cria um toucador masculino, ou caramanchão. Lorde Henry toca Dorian, lábios entreabertos como os de uma moça, como se ele fosse um instrumento de cordas, a que Europa dá formas femininas de ampulheta. Dorian é a última grande harpa eólia romântica. Como Anactoria, é alisado e sondado por palavras amorais. Mas enquanto a Safo de Swinburne fala pela natureza violenta, lorde Henry faz música de câmara do romantismo tardio. Dorian é uma aquisição de connoisseurismo decadentista, delicadamente examinado como uma jóia exposta à luz. Lorde Henry, como o aristocrático sedutor de *Ligações perigosas*, tem prazer sexual mentalizado em deflorar a rósea inocência dele. Nesse momento clássico de erotismo decadentista, mantém-se, como sempre, um distanciamento estético entre as personas, um espaço carregado, cruzado pelo olho libidinoso. Henry projeta seu “temperamento” (palavra de Pater) em Dorian como se fosse “um fluido sutil ou estranho perfume” (de novo Pater). A consciência do romantismo tardio é o agente seminal, um inconstante e insinuante vapor espectral. O controle mental de Henry é prefigurado pelo domínio eletromagnético de Serafita sobre seu admirador em Balzac.

Lorde Henry faz experiências com vampirismo masculino, transplantando seu temperamento para Dorian, que é possuído por ele tanto no sentido sexual como daimônico. Basil fica cada vez mais consternado pela adoção por Dorian do cinismo, do estilo e dos epigramas sofisticados de Henry. O andrógino apolíneo não tem voz própria; portanto, assim que se rompe sua impermeabilidade, ele começa a falar com a voz de outro. Dorian, como o oráculo de Delfos, está sob a mediunidade de um deus oculto. Em sua crítica ao livro, Pater chama o retrato de *doppelgänger* de Dorian.¹⁶ Eu vejo um segundo padrão de *doppelgänger* na relação de Henry com seu *protégé*: Dorian torna-se lorde Henry, o menino bonito transformado em esteta decadentista. A transformação está completa quando Wilde liga a Dorian a palavra “languidamente”, epíteto simbólico de Henry desde sua primeira aparição.¹⁷ Deu-se um ato de geração homossexual, uma replicação hermafrodítica de personas sexuais. O ensino, mais uma vez, como transação erótica: vemos o namoro à luz de vela, a iniciação e inseminação sexuais, e a fruição decadentista. O dominante lorde Henry gera o remodelado Dorian de sua fria testa marmórea.

O próprio Dorian domina Basil, segundo a própria admissão do pintor. Basil lembra a origem de sua subordinação, numa lotada *soirée* londrina. É semelhante ao momento de *cathexis* em que o Sarrasine de Balzac cai sob o sortilégio do *castrato* cantor:

De repente senti que alguém me olhava. Dei uma meia-volta, e vi Dorian Gray pela primeira vez. Quando nossos olhos se encontraram, senti que empalidecia. Apoderou-se de mim uma curiosa sensação de terror. Sabia que encontrara alguém cuja simples personalidade era tão fascinante que, se eu lhe permitisse, absorveria toda a minha natureza, toda a minha alma, minha própria arte.

Os homossexuais, então como agora, reconhecem-se por um misterioso e duro encontro dos olhos, um tropo da agressão ocidental. A origem deste trecho está em *Fedro*, de Platão. A palidez e o terror de Basil são o “arrepio”, “o temor” e a “febre e perspiração” que afligem o filósofo ao encontrar uma encarnação real da “verdadeira beleza”: “Contemplando-a, ele a reverencia como faria a um deus”.¹⁸ O platonismo homoerótico é franco na confissão posterior de Basil:

Dorian, desde o momento em que o conheci, sua personalidade teve a mais extraordinária influência sobre mim. Fui dominado, alma, cérebro e força, por você. Você se tornou para mim a encarnação visível daquele ideal invisível cuja memória nos obceca a nós artistas como um sonho perfeito. [...] Eu mesmo quase não compreendi isso. [...] Sabia apenas que tinha visto a perfeição de frente.¹⁹

Não se trata de desejo sexual comum. O idealismo grego é uma glorificação do olho, não uma satisfação dos sentidos. Apolo vive de dia, Dioniso de noite. Basil não procura dormir com Dorian, mas pintar seu retrato. O retrato não é sublimação, mas perfeição conceitual. A pintura, um modo apolíneo icônico, preserva o domínio hierárquico de Dorian e o distanciamento estético que simboliza a contemplativa submissão do objeto erotizado no romantismo tardio. A subordinação à pessoa como *objet d'art* é intolerável, como vimos, para a Safo masculina de Swinburne, cuja adoração da beleza de Anactoria avança para o sadismo.

O primeiro encontro de Basil e Dorian também invoca um dos princípios básicos românticos, o vampirismo. No meio de uma festa, Basil sente que alguém o olha. O olhar de Dorian é palpável, como o que a rainha Nyssia de Gautier tenta lavar de seu corpo. Tem um misterioso efeito extra-sensório em Basil porque é uma expressão de súbita asserção hierárquica, casualmente exercida por um agente ainda inconsciente de seus poderes. Quando seus olhos se encontram, Basil sente que Dorian é “tão fascinante” que pode “absorvê-lo”. Nesse momento de fixação sexual, Dorian, como um vampiro, domina o plano do contato ocular. Basil, mesmerizado, na verdade “empalidece”, como a vítima sangrada do vampiro. Mas Wilde dá ao daimônico um cenário apolíneo. Basil de alguma forma capta a “personalidade” de Dorian, sem que se troque uma palavra. Ele apenas vê Dorian; não o ouve. Há uma desagradável intensifi-

cação de som ambiente na sala. A consciência iluminada flui para o visual. A revelação de Basil ocorre num *temenos* de mutismo, no qual o barulho só pode penetrar tornando-se mais áspero. Assistimos a uma das maiores epifanias apolíneas da literatura inglesa. O apolíneo é um modo de silêncio: a personalidade de Dorian, como a de Belpheobe na sua reluzente entrada em *The faerie queene*, é transmitida por meios inteiramente físicos, visuais. É uma lei de representação da persona sexual pagã.

Wilde chama a pintura de Basil de “retrato de um jovem de extraordinária beleza pessoal”. Pessoal: que outro tipo de beleza humana poderia existir? Essa locução homoerótica significa que Dorian tem beleza de personalidade, mas não personalidade como normalmente se entende. Em seu primeiro julgamento, Wilde mediu forças com seu interrogador, que leu em voz alta trechos da confissão de Dorian:

Edward Carson: O senhor pretende dizer que esse trecho descreve o sentimento natural de um homem por outro?

Wilde: Seria a influência produzida por uma personalidade bela.

Edward Carson: Uma pessoa bela?

Wilde: Eu disse uma “personalidade bela”. O senhor pode descrevê-la como quiser. Dorian Gray era uma personalidade admirabilíssima.²⁰

A formulação de Carson, “uma pessoa bela”, tem uma inflexão moral que Wilde se apressa a corrigir. Sua frase, “uma personalidade bela”, é moralmente indiferente. Para Wilde, a personalidade é um fato, um dado. Não é caráter, moldado por educação ou ética. A personalidade para ele é imanente, pertencente a uma categoria pré-ordenada na grande cadeia de ser de autoridade e fascínio. É uma construção visual. Falei da externalidade e teatralidade da persona greco-romana, uma projeção pública, metaforicamente visual. Wilde, o mais autodramatizante dos escritores ingleses, torna literal essa metáfora. Unindo o idealismo grego ao connoisseurismo do romantismo tardio, ele imagina a personalidade como um ícone radiante de materialidade apolínea, a suma divina do mundo visível.

A personalidade é fundamental para a teoria literária de Wilde, onde é a medida do artista e do crítico, igualmente. Ele diz: “Só intensificando sua própria personalidade pode o crítico interpretar a personalidade e a obra de outros. [...] Como a arte vem da personalidade, também só à personalidade pode ser revelada”.²¹ A idéia vem de Pater. Mas há uma grande diferença entre o “temperamento” de Pater e a “personalidade” de Wilde: o primeiro é nebuloso e receptivo, a segunda dura e dominante. *The importance of being earnest* [A importância de ser sério] é um espetáculo dessa dureza da personalidade wildeana. *Dorian Gray* torna hierárquica a personalidade, à maneira grega, mas também promove uma visão romântica do mistério do sexo e poder. Só *Christabel* de Coleridge supera *Dorian Gray* como análise das operações ocultas da fascinação.

Nenhuma outra palavra aparece com mais freqüência em *Dorian Gray* do que “fascinante”. É usada para uma pessoa, uma experiência, um remédio, um

livro (*As avessas*, pelo qual Dorian é “envenenado”). O tema da fascinação pertence ao romance de hierarquia do romance. Uma pergunta de história não respondida é como um indivíduo pode controlar as massas populares. Freud fala do “fascínio” das mulheres muito belas, narcisistas: o narcisismo exerce “uma grande atração” sobre os outros pela “auto-suficiência e inacessibilidade” partilhadas por crianças e gatos.²² Os políticos narcisistas induzem o investimento de emoção nas massas por um processo de fascinação.

Comparei o carisma de lorde Byron e Elvis Presley ao do oportunista primeiro duque de Buckingham. Mas Weber vê o carisma como “um poder divino extraordinário, sobrenatural”, que deve ser manifestado por um senhor da guerra em feitos heróicos, ou por um profeta em milagres.²³ Eu questiono essa definição, por tornar o carisma dependente de atos ou efeitos externos. Os primeiros cristãos usavam a palavra grega *charisma* (“dádiva, favor, graça”) para o dom de curar ou falar línguas. Mas eu vejo o carisma como inteiramente pré-cristão. Atena empresta carisma a Aquiles quando joga “uma névoa dourada em torno de sua cabeça” e faz seu corpo emitir “um clarão de luz”. Ela dá carisma a Odisseu na Feácia: ele torna-se “mais alto e robusto”; os cabelos adensam-se como “o jacinto desabrochando”; ele é “radiante de beleza e graça”.²⁴ Xenofonte diz que a beleza de um atleta vitorioso, como “o súbito fulgor de uma luz na noite”, “obrigava todos a olhá-lo”: “A beleza é em essência uma coisa régia”.²⁵ O carisma na Antigüidade clássica significava exatamente o que significa nos meios de comunicação de massa pagãos: *glamour*, uma palavra escocesa que significa, como observa Kenneth Burke, uma mágica “névoa no ar” em torno de pessoas ou coisas.²⁶ Carisma é a aura numinosa em torno de uma personalidade narcisista. Flui da simplicidade ou unidade de ser e da compostura e vitalidade controlada. Há uma graciosa acomodação, mas também dominante impersonalidade. Carisma é a radiação produzida pela interação de elementos masculinos e femininos numa personalidade que tenha o dom. A mulher carismática tem uma força e uma severidade masculinas. O homem carismático tem uma hipnotizante beleza feminina. Os dois são quentes e frios, fulgindo de auto-amor pré-sexual.

Wilde dá a Dorian Gray carisma puro. Dorian é um hierarca natural, que domina por sua “fascinante” beleza, atraindo ambos os sexos para ele e paralisando a vontade moral. O narcisismo desse menino bonito tem conseqüências desastrosas: suicídio, assassinato, vício. Dorian suscita um séquito mesmérico entre seus bem-nascidos companheiros, mas não dirigido para um objetivo público, nem mesmo tirania. Basil pergunta:

Por que sua amizade é tão fatal para os jovens? [...] Você os encheu de loucura pelo prazer. Eles desceram às profundezas. Você os levou para lá. Sim: você os levou para lá, e no entanto pode sorrir, como está sorrindo agora. [...] Dizem que você corrompe todos aqueles de quem se torna íntimo, e que basta você entrar numa casa para que algum tipo de vergonha venha em seguida.

Seduzir significa, literalmente, “desencaminhar”. A influência pateriana tornou-se transe e compulsão. Dorian daimoniza seus seguidores, desconstruindo

a ordem social. É mais um andrógino do romantismo tardio do que do Renascimento, amarrado para o bem público. Como um Alcibíades homossexual, Dorian frustra a continuidade dinástica. É levado ao ostracismo pelos velhos arcontes, que formalmente demonstram seu desagrado deixando a sala de um clube sempre que Dorian nela entra. Ele cria um sedicioso heterocosmos dentro da sociedade, uma colônia de idolatria pagã. Wilde diz de um dos malfadados admiradores de Dorian: "Para ele, como para muitos outros, Dorian Gray era o tipo de tudo que é maravilhoso e fascinante na vida".²⁷ A beleza masculina extrema, como um canto de sereia, atrai para a destruição.

Dorian efetua essas múltiplas *cathexis* por magia pagã. No submundo londrino, ele é chamado de "Príncipe Encantador", um clichê que devemos ouvir em seu mais antigo senso oculto. Hierarca como feiticeiro, Dorian tem um "estranho e perigoso encanto". Encanta não só com as palavras, mas com carisma visível. O senhor Hubbard, "famoso fabricante de molduras", atende instantaneamente ao seu chamado: "Como regra, ele jamais deixava a sua loja. Esperava que as pessoas o procurassem. Mas sempre fazia uma exceção para Dorian Gray. Havia alguma coisa em Dorian que encantava a todos. Era um prazer até mesmo vê-lo". O jovem auxiliar da loja reage do mesmo jeito: "[Ele] devolveu o olhar a Dorian com uma expressão de tímida admiração no rosto rude, nada bonito. Jamais vira alguém tão maravilhoso". Como a estrela do cinema ou da música popular, Dorian provoca nos heterossexuais reações bissexuais. Deprimido, ele chega a Covent Garden: "Um carroceiro de bata branca ofereceu-lhe algumas cerejas. Ele agradeceu-lhe, perguntando-se por que o homem se recusara a receber qualquer dinheiro por elas, e pôs-se a comê-las apaticamente".²⁸ O carroceiro faz uma muda oferta pagã à admirável beleza de Dorian, levado por uma emoção que ele não podia explicar.

Dorian é atraente, no sentido original da palavra. Dirige a imaginação dos outros para si por um poder magnético inato. Wilde contou uma fábula a Richard Le Gallienne, ostensivamente sobre o problema do livre-arbítrio, em que um magneto se infiltra na consciência de um grupo de faladeiras limalhas de aço, que são estranhamente atraídas para ele. Wilde muitas vezes fala da "atração" da personalidade. Por exemplo: "A maldade é um mito inventado por pessoas boas para explicar a curiosa atração de outras". Quer dizer que os bons são regidos por sistemas abstratos, éticos e sociais, enquanto os não bons são regidos apenas pela personalidade, a "intensificação de personalidade", como ele diz em outra parte, gerando um fascínio sedutor.²⁹ Isto está claro no manuscrito original de *The importance of being earnest*:

Srta. Prim: Desaprovo muitíssimo o senhor Ernest Worthing. É um jovem inteiramente mau.

Cecily: Receio que seja. É a única explicação que posso encontrar para sua estranha atração.³⁰

Em outra parte, Wilde observa: "Todas as pessoas encantadoras são mimadas. É o segredo da atração delas".³¹ São mimadas porque seu altar está coberto de

mimos, as dádivas da multidão. O carisma divino separa o hierarca da comunidade por uma zona de privilégio. Lorde Henry diz de Dorian: "Jamais interfiro com o que fazem as pessoas encantadoras. Se uma personalidade me fascina, qualquer que seja o modo de expressão que essa personalidade escolha será absolutamente delicioso para mim". A personalidade narcisista, como a psicótica, vive segundo suas próprias leis. Como Basil murmura inquieto: "Os caprichos de Dorian são leis para todos, exceto para ele mesmo".³²

The picture of Dorian Gray afasta-se de suas origens gregas nesse perigoso padrão de fascinação do romantismo tardio. A submissão à personalidade bela leva à degradação e à morte. Nas relações hierárquicas de Platão e Shelley, não há prazer sadomasoquista no sofrimento. Ao contrário, a imaginação é exaltada, aperfeiçoando-se e purificando-se em contemplação apolínea. Lembrem-se da rapidez com que Shelley se livrou de Emilia Viviani quando ela não mais servia a seus propósitos artísticos. No romantismo tardio decadentista, contudo, o erotismo é terminalmente obsessivo. Basil, admitindo para Dorian: "Eu o adorei tanto", é assassinado diante de sua obra-prima, símbolo de sua escravização decadentista.³³ *Dorian Gray* pertence também ao romantismo tardio por ter um fascinador homem, em vez de mulher. Como o menino bonito é antictônico, e como o esteticismo baseia-se num desvio da natureza, a mulher só fracamente invade o mundo emocional do romance de Wilde. Nenhuma deusa ama esse Adonis. Sibyl Vane é uma caricatura sentimental, mal esboçada. Meu princípio de psicoiconismo: a feminina Sibyl e sua mãe, como sir Leonine em *Christabel*, perdem a energia ficcional para o andrógino dominante. A literatura de Wilde, como a de Pater, só tem uma cruel mulher ctônica, Salomé. *Dorian Gray* é governado por um triunvirato. Os três papéis principais masculinos toleram o feminino apenas como um componente de seu próprio hermafroditismo.

Freqüentemente deparamos com a noção errada de que Dorian Gray teve como modelo o amante de Wilde, o juvenilmente belo lorde Alfred Douglas. Mas Wilde só o conheceu depois da publicação de *The picture of Dorian Gray*. Dorian foi concebido *a priori*. É o menino bonito da Antigüidade que recebe complexa forma moderna. Wilde escreveu a Douglas sobre "a alma do artista que encontrou esse ideal para você, do amante da beleza a quem você pareceu imaculado e perfeito".³⁴ Portanto, o primeiro encontro de Wilde com Douglas após o lançamento de *Dorian Gray* foi uma realização platônica, exatamente como Shelley com Emilia Viviani, deslumbrante encarnação de sua recém-concluída *The witch of Atlas*. Mas Shelley escreveu um poema maior depois, *Epipsychidion*, porque não havia *relações sexuais* entre ele e sua autoprevista divindade hermafrodita. Wilde, esquecendo a abstinência de Sócrates com Alcibíades, cometeu o erro fatal de copular com seu ideal representacional. O ensandecido Manfred de Byron cai na mesma literalização humilhante. Em *Dorian Gray*, Wilde retrata corretamente o menino bonito como destruidor. Douglas atraiu Wilde a uma paixão e um fascínio de romantismo tardio, desordenando seu maduro julgamento e encerrando sua carreira no auge da fama e poder artístico. Wilde escreveu-lhe mais tarde: "A base do caráter é a força de

vontade, e minha força de vontade se tornou absolutamente sujeita à sua”.³⁵ Douglas levou infantilmente Wilde a entrar com um processo de difamação contra seu pai, o marquês de Queensberry, o primeiro de uma série de rápidos acontecimentos que levaram à condenação e prisão de Wilde por homossexualismo, de que ele jamais se recuperou. Morreu prematuramente três anos depois, aos 46. Wilde já era culpado de materialização sensual da doutrina pateriana, no desvio por lorde Henry de contemplativo para ativo. Seu caso com Douglas foi a mais grave dessas materializações, pelas quais ele se viu obrigado a sofrer em dolorosa e pública realidade aquele apocalipse profetizado por meio século pela teoria da catástrofe do romantismo tardio. A queda de Wilde em 1895 encerrou o esteticismo e o decadentismo.

O menino bonito jamais se emociona muito com as tragédias que causa a seus admiradores, já que dificilmente tem consciência de qualquer coisa fora de si mesmo. Sua crueldade é uma *apatheia* apolínea, estóica ausência de emoção. Numa longa e amargurada carta a Douglas, da prisão, mais tarde expurgada e sinoptizada como *De profundis*, Wilde descarta como ridícula a acusação de que ele era uma má influência sobre um jovem impressionável. Pergunta: “Que havia em você, na verdade, que eu pudesse influenciar? Seu cérebro? Era subdesenvolvido. Sua imaginação? Estava morta. Seu coração? Não nascera ainda”.³⁶ Por que, seria de perguntar, Wilde foi atraído por um homem tão desprezível? O verdadeiro esteta é sempre um amante da beleza narcisista. A lista dos defeitos de Douglas feita por Wilde não é nem histérica nem retórica. É absolutamente coerente com a longa história ocidental do menino bonito, que é uma coisa, um *objet d'art*. Wilde, fervendo na prisão, simplesmente mudou de perspectiva em relação ao mesmo fato imutável.

Após a confissão de adoração de Basil, Dorian Gray mergulha em pensamentos, perguntando-se “se ele próprio seria algum dia tão dominado pela personalidade de um amigo”: “Alguém, algum dia, o encheria de estranha idolatria?”. Como o indiferente menino bonito, ele não pode apaixonar-se por ninguém — só por si mesmo. O que o enche de “estranha idolatria” é sua própria imagem no espelho. Dorian cai em subordinação erótica à pintura de Basil. Vendo-a concluída, declara: “Estou apaixonado por ela”. O auto-erotismo é gritante: mais tarde, ele beija os “lábios pintados”, como Narciso, “quase enamorado dele”. Quando a pintura degenera, “ele foi ficando cada vez mais enamorado de sua própria beleza”.³⁷ O retrato de Dorian Gray é o fetiche de um culto de auto-amor romântico.

Os retratos mágicos são um *motif* tradicional de história de amor. Em *The oval portrait* [O retrato oval], de Poe, a tinta de um pintor drena a vitalidade de sua amada, que morre assim que o retrato é concluído. Mas nunca se dá a intensidade de ligação que Dorian tem com seu retrato. A harmonia entre homem e natureza do alto romantismo tornou-se a escravização do homem pela obra de arte do romantismo tardio. O retrato de Dorian Gray assemelha-se ao espelho mágico de *Branca de Neve*, que a rainha-bruxa, como Dorian, consulta

constantemente. Dorian na verdade chama a pintura de “o mais mágico dos espelhos”. Mas o espelho de *Branca de Neve* tem uma personalidade bastante distinta da de sua dona, à qual faz observações ousadas e desagradáveis. Há uma “horrível simpatia” entre Dorian e seu retrato, “átomo chamando átomo, em secreto amor de estranha afinidade”.³⁸ Homem e pintura estão atados pelo autodivinizante auto-erotismo de Dorian. A expressão “secreto amor” é da “Sick rose” de Blake, cujas convoluções hermafroditicas Dorian encena: fica parado com um espelho diante de sua pintura, no quarto fechado, olhando de um rosto para outro, em solitária absorção em si mesmo. Os três Dorians isolados lembram as triplas mulheres do “Crystal cabinet” de Blake, autopropagando-se complacentemente. A cena também lembra o diálogo do efeminado Sardanapalo de Byron com seu espelho. Em outra parte, Wilde diz: “Amar a si mesmo é o início de um romance de longa vida”.³⁹ Em seu secreto culto pagão, Dorian é deus, sacerdote e devoto, adorando sua própria imagem.

O iconismo da obra de arte é muito mais desenvolvido em Wilde que em Poe. O retrato de Dorian Gray é um ídolo, carregado de mana. Aliviado com a partida do quadro de seu estúdio, Basil lembra “a intolerável fascinação de sua presença”. A pintura é um sinistro objeto-vampiro, invadindo a consciência de seus servos humanos. A premonição de Basil, de que a personalidade de Dorian vai “absorvê-lo” vampiricamente, é redramatizada na relação de Dorian com seu retrato. O retrato absorve a energia mental de Dorian até a obsessão. Dorian não pode parar de pensar nele. Interfere até nos prazeres: em sua casa de campo, “ele deixava de repente os convidados e corria de volta à cidade, para ver se não tinham mexido na porta, e se o retrato ainda estava lá”.⁴⁰ O retrato cativa, literalmente, Dorian, controlando-o por um magnetismo que imita seu fascinante magnetismo sobre os outros. Como um pai ou amante ciumento, intima-o a voltar do mundo externo para sua cela sem ar. Dorian jamais está tranqüilo, a não ser quando está lá. Entre ele e seu retrato há um cordão umbilical fantasma, como o laço incestuoso entre os gêmeos românticos.

Mais tarde, no romance, Dorian queixa-se: “Minha personalidade tornou-se um fardo para mim”. Ele intensificou de tal modo sua personalidade à maneira wildiana que deu alma a seu reflexo. Agora o duplo, ébrio de poder, tenta usurpar a identidade do original humano. A pintura alimenta-se de Dorian, até que, em desespero, ele assassina Basil, um sacrifício de sangue propiciatório diante de um *objet de culte*, de cuja servidão ele luta por livrar-se. O final é um dos momentos mais insólitos da literatura. Matando Dorian, o retrato atinge seu vampirismo último, reconquistando triunfantemente “toda a maravilha de [sua] perfeita juventude e beleza”.⁴¹ A pintura encontra o elixir da eterna juventude derramando o sangue de Dorian.

Ocorre um ato místico singular. Dorian esfaqueia a pintura, mas é encontrado com uma faca no coração. Lembramos o Sarrasine, de Balzac, que ataca uma obra de arte viva só para ser ele próprio assassinado; ou a marquesa, de Balzac, que tem êxito em seu ataque a faca ao seqüestrado objeto precioso porque é um andrógino feminino de força ctônica. Ou o William Wilson, de Poe, que

acua seu antagonista num quarto apertado e espeta-o, apenas para descobrir que assassinou sua própria imagem no “espelho”, e portanto seu ego moral. Como é que a faca de Dorian acaba em seu próprio coração? Em geral, não fazemos perguntas naturalistas sobre ficções mágicas. A morte de Dorian é simultânea com o golpe que ele desfere. Mas se quiséssemos expandir essa fração de tempo numa sequência cinematográfica — e o romance de Wilde estimula a deformação do tempo pela imaginação — creio que veríamos o retrato erguendo-se como um deus cruel, rindo, puxando a faca do próprio corpo como uma flecha colhida em pleno vôo, e lançando-a de volta ao coração de seu ímpio atacante. *The picture of Dorian Gray* acaba num espetáculo de perverso animismo.

Muitos admiradores têm achado o punitivo final de *Dorian Gray* atípico de Wilde, e uma fuga ao decadentismo do todo. Numa carta ao editor, defendendo o livro contra críticos escandalizados, Wilde diz: “Dorian Gray, depois de levar uma vida de mera sensação e prazer, tenta matar a consciência, e nesse momento mata a si mesmo”. Sua explicação de que essa moral é “um erro artístico” nos dispensa de levá-lo a sério quanto à questão da consciência. Mas se ele acreditava no que disse, o homem que escreveu essa carta não compreendeu o que tinha escrito em *Dorian Gray*. Nenhuma grande obra de imaginação romântica tem algo a ver com consciência. *Dorian Gray* é uma teia de fascinação romântica, um campo de força de carisma apolíneo e daimônico, herdeiro de *Christabel* em sua sombria visão de sexo e poder. Não precisamos de axiomas morais para interpretá-lo. Dorian pratica certos atos proibidos e é punido por eles. Mas age sob prescrições mais rituais que éticas. A Bíblia, por exemplo, começa a história humana concedendo acesso a todas as árvores do Éden, menos *uma*. O mistério da lei divina aparece por todo o mundo em rituais arbitrários de proibição ou abstenção. Por desafiar o tempo, por sua *hybris*, Dorian entra num reino infra-humano, onde fica à mercê de cruéis agentes daimônicos. É *devotado* a seu retrato: uso a palavra como no latim clássico, em que *devotus* significa enfeitiçado, encantado, amaldiçoado, consagrado, dedicado ao serviço divino, e *marcado para o sacrifício*. *Dorian Gray* não trata de moralidade, mas de tabu. O fim mostra, não a vitória da consciência, mas a destruição da pessoa pela obra de arte. Dorian diz: “Há alguma coisa de fatal num retrato. Tem uma vida própria”.⁴² A pintura, como todo hierarca, faz suas próprias leis e subordina a realidade à sua vontade. Pater fala da “fatalidade que parece perseguir qualquer beleza notável, moral ou física, como se ela fosse em si alguma coisa ilícita e isoladora”.⁴³ *Dorian Gray* trata da amoralidade da beleza e do fascismo do *objet d'art* ocidental. Trata da magia da arte existente na magia da pessoa.

Dorian Gray é como o bode expiatório ritual da festa asteca. Frazer diz que um jovem, escolhido por “sua beleza pessoal”, servia como duplo do deus Tezcatlipoca. Durante um ano, era “vestido com trajes magníficos”, e “treinado para comportar-se como um cavalheiro de primeira qualidade, falar correta e elegantemente, tocar flauta, fumar charutos e cheirar as flores com um ar de dândi”. Quando andava pela cidade, as pessoas amontoavam-se para vê-lo e homenageá-lo. No fim de seu tempo, “esse requintado coberto de jóias” era

massacrado nos degraus do templo, o peito rasgado e o coração arrancado.⁴⁴ Dorian Gray, no “luxo devasso e no magnífico esplendor de seu modo de vida”, é também um dândi, um *connoisseur*, um homem do ócio fumando os cigarros de lorde Henry, uma beleza carismática atraindo a atenção e veneração nas ruas.⁴⁵ Como o bode expiatório asteca, é privilegiado mas condenado, destinado à execução aos pés de um ídolo, o coração penetrado por uma faca. A pintura é seu duplo divino, o deus que lhe permite viver como um príncipe, mas, sedento de sangue, exige seu sacrifício.

Outro paralelo antropológico: o retrato de Dorian Gray é como a vara de Meléagro, no sentido de que o tempo de vida de um homem reside num objeto encantado. Examinei a peça de Swinburne sob esse aspecto. Na versão de Wilde, não há mais zeladora, identificada com a natureza, da relíquia preciosa, já que as mulheres do romance são poucas e insignificantes. A lenda do antigo Meléagro pertence a um complexo de crenças primitivas sobre a alma. Frazer diz que o selvagem pensa na vida como “uma coisa material concreta, de volume definido, que pode ser vista e manuseada, guardada numa caixa ou jarra, e capaz de ser ferida, quebrada ou feita em pedaços”. Essa entidade pode ser retirada do corpo de um homem e mesmo assim “ainda continuar a animá-lo, por uma espécie de simpatia ou ação a distância”. Se for destruída, ele morre. As culturas totêmicas acreditam na “possibilidade de depositar permanentemente a alma num objeto externo — animal, planta ou o que seja — [...] do mesmo modo como as pessoas guardam seu dinheiro com um banqueiro, em vez de carregá-lo consigo”.⁴⁶ Em *Dorian Gray*, a dinâmica de regressão do romantismo faz a arte reverter ao primitivismo. O esteticismo concretiza o mundo invisível, permitindo a Dorian depositar sua alma num objeto externo, que o afeta, nas palavras de Frazer, por “simpatia ou ação a distância”. Quando Dorian tenta destruí-lo, morre. Em *Dorian Gray*, um totem malévolo atrai o sofisticado a um ato de selvageria, o medonho assassinato de Basil. O romance apóia minha definição de decadentismo como sofisticação sem humanidade ou humanismo.

As crenças de Wilde são normalmente apolíneas. Em *The critic as artist*, ele diz: “A forma é tudo. É o segredo da vida. [...] É só começar com a adoração da forma, e não há segredo na arte que não nos seja revelado”.⁴⁷ Louvando a pintura pré-rafaelita, ele condena o impressionismo como “lama e borrão”.⁴⁸ Segue Blake ao preferir a clareza do traço incisivo apolíneo. Mesmo nos estudos de luz tremulante de Monet, a pintura ocidental é apolínea em sua *stasis*, fixidez e nítidos contornos externos. O curioso no retrato de Dorian Gray é ele ser uma metamorfose dionisíaca. A pintura que se transforma insulta a beleza e a forma: Dorian chama-a de “sombra deformada”, “a hedionda coisa pintada”, “essa monstruosa vida-alma”. Nele, natureza e arte guerreiam pela supremacia. A pintura é invadida por um poder daimônico que altera a forma, porque Wilde tentou obrigar a natureza a abrir mão de sua autoridade. Ele abre *The decay of lying*: “Quanto mais estudamos a Arte, menos nos interessamos pela Natureza. O que a Arte na verdade nos revela é a falta de projeto da Natureza, suas

curiosas cruezas, sua extraordinária monotonia, sua condição absolutamente inacabada''.⁴⁹ Wilde recebeu isso de Baudelaire, via Huysmans. Mas ao atribuir um valor superior à arte, Baudelaire jamais disfarça a violenta força da natureza. E o herói sonhador de Huysmans é aterrorizado pela sufocante abundância da natureza primeva. Suas poucas descrições da natureza são bonitas e menores. Em *Dorian Gray*, a natureza, barrada na porta, vaza para o duplo retrato e o corrói de dentro para fora: "Era de dentro, aparentemente, que tinham vindo a podridão e o horror. Por algum estranho despertar de vida interna, as lepras do pecado devoravam lentamente a coisa. O apodrecimento de um cadáver numa cova d'água não seria tão terrível''.⁵⁰ Internalidade, liquidez, treva ctônica. A pintura apolínea se dissolve e putrefaz em fluidez dionisíaca.

O quarto de sótão fechado, caramanchão de arte de Dorian, lembra a torre onde os duplos incestuosos se encontram em Byron, e o torreão onde a donzela posa para o marido pintor em Poe. O quarto é também um mausoléu, pois é o empoeirado quarto de brinquedos da infância de Dorian, preservado como o salão de noivado da senhorita Havisham em Dickens. Portanto, o retrato de Dorian é como o *ka* ou duplo dos mortos nos túmulos egípcios, entupidos de brinquedos e móveis. Os horrorizados descobridores que arrombam o quarto parecem os arqueólogos encontrando a múmia do rei jogada no chão por ladrões de sepulturas. Tornando-se um cadáver, Dorian atinge sua objetificação última. Quando o romance começa, a pintura ainda está incompleta. Basil termina-a quando Dorian começa a mudar, contaminado por lorde Henry. Após o maltrato a Sybil, a pintura não mais pára de transformar-se até o fim. Dorian assumiu o papel de Basil como seu próprio retratista, trabalhando no quadro por telecinese. A pintura só atinge finalmente forma definitiva com a morte de seu modelo, cuja beleza exige para si. Daí *Dorian Gray* não ser como *To the lighthouse*, de Virginia Woolf, ao qual desconfio que influenciou, na medida em que uma pintura e um romance são correlatos, desenvolvendo-se simultaneamente, com as últimas pinceladas aplicadas à tela nos derradeiros parágrafos.

Como auto-retratista, Dorian é um artista da vida à maneira de Nero, extraindo perversa autobiografia do sofrimento dos outros. A primeira máxima do prefácio de Wilde a *Dorian Gray*, imitando o polêmico prefácio de Gautier, é "o artista é o criador de coisas belas". Mas Dorian, que transforma a vida em obra de arte, é um criador de coisas feias: seu horrendo auto-retrato e depois o cadáver de Basil, uma "coisa" com uma "grotesca sombra deformada", uma "corcunda, e longos braços fantásticos". Em estilo artístico, Dorian é profeticamente expressionista. A brutalidade do assassinato de Basil está em deliberado contraste com o requintado connoisseurismo de Dorian. É como se ele fosse tomado por um paroxismo de força daimônica, irrompendo no mundo apolíneo da perfeita forma. Vimos um efeito semelhante na *Medéia*, de Eurípides, em que a princesa e o rei afundam sob uma onda de fogo. Na manhã seguinte ao assassinato, Dorian tem de reconstruir sua persona apolínea com rituais paterianos de discriminação. Veste-se "com mais cuidado ainda que de hábito, dando

muita atenção à escolha da gravata e do alfinete da echarpe, e mudando mais de uma vez os anéis”. Tomando nas mãos *Esmaltes e camafeus*, de Gautier, admira a encadernação de “couro verde-limão, com um desenho de treliças douradas e romãs estampadas”.⁵¹ De volta de sua descida ao Hades, o bárbaro reino ctônico, Dorian devolve-se à normalidade concentrando-se na separação apolínea de objetos no mundo visível do esteta, numerando-os com um apalpar cognitivo.

Wilde fala constantemente em “Arte”, mas seus comentários de fato sobre as artes visuais são esparsos e inertes. Penso que, como uma inteligência basicamente verbal, tem pouco sentimento para a pintura. Whistler fez algumas observações ácidas sobre a invasão de seu território por Wilde. As rubricas dele para *An ideal husband* [Um marido ideal] estão cheias de alusões à arte, comparando os personagens com pinturas de Van Dyck, Watteau, Lawrence. Há uma certa ostentação superficial, uma citação de nomes para impressionar: “Watteau teria adorado pintá-los”.⁵² As pinturas são vistas de maneira vaga e genérica. Mas o único romance de Wilde é um artefato supremo de esteticismo, tomando um quadro como tema. A obra de arte mais poderosa em toda a literatura pertence à era da fotografia, que permitiu à pintura passar para o estranho e o irracional. É um crédito para Wilde o fato de que sentiu e explorou isso. O *objet d'art* retoma sua função religiosa arcaica. Wilde, sem verdadeiro conhecimento das artes visuais, cria um grande livro sobre uma pintura por causa da dualidade de sua visão: ele é apolíneo na adoração da forma, mas romântico no instinto para o daimônico. Juntos, esses princípios produzem a obra de arte despótica de *Dorian Gray*. Natureza e arte, em seu combate ritual na pintura, duelam até um empate e separam-se, deixando o desfigurado menino bonito como sua vítima tardo-romântica.

O EPICENO INGLÊS

The importance of being earnest, de Wilde

Lorde Henry Wotton é o elo entre as duas melhores obras de Wilde. Com sua “voz lânguida” e seus “dedos pálidos, afilados”,¹ é antes de mais nada o esteta decadentista — a pose de Wilde na vida real. Ele simboliza a aristocracia à qual o classe média Wilde, como Balzac, aspirava. Wilde admira “a grande arte aristocrática de não fazer absolutamente nada”; declara que o “lazer culto” é “a meta do homem”. Seu alvo é em parte a azafamada ética de trabalho do século: “O trabalho é a maldição das classes bebedoras”. Mas, o que é mais importante, ele dá prosseguimento ao afastamento romântico da ação masculina: “Ação! Que é ação? Morre no momento de sua energia. [...] É para nada fazer que existem os eleitos. A ação é limitada e relativa”. Os eleitos: predestinação paga. Nós “nos tornamos perfeitos pela rejeição da energia”.² O alto romantismo pôde manter androginia e energia juntos numa síntese. O romantismo tardio, devido ao seu divórcio da natureza, torna a energia antitética. O cansado lorde Henry, como Wilde, é incoerente sobre a satisfação sexual, obviamente uma forma de ação. O esteta decadentista está na ambígua posição de ter de ser inativo mas também empanzinado de experiência mundana. Sexualmente, ele *já* agiu ou *vai* agir, porém jamais deve ser *visto* agindo. É como a lei da Rainha Branca: “Geléia amanhã, geléia ontem — mas nunca geléia hoje”.

Lorde Henry, com os quatro jovens amantes de *The importance of being earnest*, pertence a uma categoria de personas sexuais que eu chamo de andrógino de maneiras, um dos tipos mais ocidentais. O andrógino de maneiras habita o mundo do salão e diverte esse mundo por onde passa, com seus modos e sua fala. O salão é um círculo abstrato onde homem e mulher, como cifras matemáticas, são iguais e intercambiáveis. A personalidade torna-se uma máscara formal sexualmente indiferenciada. Rousseau diz do salão do século XVIII: “Toda mulher em Paris reúne em seu apartamento um harém de homens mais amulherados que ela”.³ O salão é política de *coterie*, uma cidade-Estado ou fórum murado, operado com base numa economia de troca de intercâmbio de sexo.

A elegância, princípio dominante do salão, dita que todas as falas devem ser espirituosas, em pulsações simétricas de réplica, uma maliciosa esticomitia.

Pope queixava-se de que lady Mary Wortley Montagu e o epiceno lorde Hervey tinham “espírito demais” para ele. Sentia a gélida crueldade do *beau monde*, para o qual o discurso moral é estranho, porque eleva o mundo interno acima do externo. Sartre diz de Genet: “Elegância: a qualidade de conduta que transforma a maior quantidade de ser em *parecer*”.⁴ O salão, como o petrificado mundo-objeto venerado pelo esteta, é um espetáculo de superfícies deslumbrantes. Palavras, rostos e gestos são exibidos num clarão de duro fascínio. Embora brinque com a idéia de hermafroditismo espiritual, Pope detesta a androginia de maneiras, que satiriza como as beldades amazonas e os belos efeminados em *The rape of the lock*. O salão é povoado por sofisticados de cultura clássica, mas a rapidez do diálogo e a adoração do efêmero inibem a deliberação e a reflexão, rompendo implacavelmente com o passado. Pope poderia ter dito, se houvesse então a palavra, que o salão era chique demais. O andrógino de maneiras — o homem feminino em sua indiferente e indolente passividade, a mulher masculina em seu espirituosismo brilhante, agressivo — tem o brilho profano do chique.

Antes de sua carreira ser interrompida de modo abrupto, Wilde encaminhava-se para uma estética do art nouveau. Essa escola, então no auge de sua popularidade decorativa, é uma última fase na história do estilo, análoga ao maneirismo italiano. Kenneth Clark diz das figuras fuseladas de Cellini e Giambologna:

A deusa do maneirismo é o eterno feminino do desenho da moda. Um sociólogo poderia sem dúvida dar respostas prontas sobre o motivo de as encarnações da elegância terem de assumir essa forma um tanto ridícula — pés e mãos delicados demais para o trabalho honesto, corpos finos demais para a gravidez, e cabeças pequenas demais para conter uma única idéia. Mas pode-se encontrar proporções elegantes em muitos objetos isentos dessas explicações materialistas — na arquitetura, na cerâmica, ou mesmo na caligrafia. O corpo humano não é a base desses ritmos, mas sua vítima. Onde se origina, como é controlado, por qual padrão interno reconhecemos infalivelmente o sentido do chique — todas estas são questões demasiado importantes e sutis para um parêntese. Uma coisa é certa. O chique não é natural. O Millamant de Congreves ou o dândi de Baudelaire advertem-nos de como é odioso, para os sérios devotos do chique, tudo que implica a palavra “natureza”.⁵

Suavidade e alongamento: a figura maneirista é uma cadeia de ovais polidos, pendurados numa estrutura de manequim. Como os aristocratas de Spenser, lorde Henry Wotton, com seus “longos dedos nervosos”, é um ectomorfo, uma fita ondulante de art nouveau maneirista. A linha ectomórfica é uma vertical suave, repudiando a natureza pela resistência à gravidade. Mas a figura maneirista, vencida pelo cansaço mundano, afunda de volta à terra em lânguida torção. O andrógino de maneiras pode ser visto em afetado colapso na pintura de Henry Lamb que mostra Lytton Strachey dando as costas a uma janela, os longos membros desnaturados caídos sobre uma poltrona, como talharim úmido. Devido a seu pronto gênio verbal, o andrógino de maneiras é melhor representado como suavidade e velocidade. O conde Robert de Montesquiou, modelo

do Des Esseintes de Huysmans e do Charlus de Proust, era chamado de “galgo em trajes de noite”, uma expressão perfeita para lord Henry.

A suavidade num homem é em geral um *motif* hermafrodita. O cinema evoca esse tema em seu topos do *gentleman* inglês bem-educado, uma palavra que não pode ser completamente traduzida em nenhuma outra língua. O *gentleman* inglês mostra a influência da teoria de Castiglione até no fim do século XVIII. Os filmes dos anos 30 e 50 usavam atores desse tipo para ilustrar uma beleza masculina única, espirituosa e polida, unindo a sensibilidade das reações a um intenso fascínio heterossexual: Leslie Howard, Rex Harrison, Cary Grant. Fred Astaire, David Niven, Michael Wilding, George Hamilton. As qualidades idiomáticas são *suavidade e alongamento*: suavidade nas maneiras e na aparência, longo em altura ectomórfica e contorno craniano nórdico. Penso, por exemplo, na espantosa estreiteza dos reluzentes escarpins negros de noite de Cary Grant em *Indiscreta* (*Indiscreet*, 1958). A suavidade e alongamento da figura são mais bem exibidos por um reluzente *smoking*, significando uma renúncia ao hirsutismo masculino. O *gentleman* bonachão do cinema em geral é prematuramente calvo, o cabelo penteado para trás nas têmporas. A linha do cabelo a recuar é sexualmente expressiva, sugerindo nobreza hermafrodita, graça de intelecto e emoção. Os fluidos cabelos jacintinos do menino bonito prendem o olho de quem o vê, um portento de futura escravização. Mas a cabeça lisa do *gentleman* cinematográfico é uma promessa de franqueza e cortesia, de erotismo sem ambivalência ou sofrimento. A suavidade sempre tem sentido social: é a natureza contida pela civilidade, transformada em segunda natureza.

Em *The importance of being earnest*, pode-se ver o *gentleman* inglês, no qual o masculino foi moderado pela cortesia, transformando-se no andrógino de maneiras, no qual a suavidade se tornou o frio brilho de uma superfície de bronze, como o *Panzerhaft*, ou “aparência blindada”, dos retratos maneiristas de Bronzino. Encontrando-se e acasalando-se com suas contrapartes, os andróginos art nouveau da peça falam a linguagem característica de Wilde, a espiritualidade epicena, análogos a suas personas em dureza, macieza e alongamento. O epigrama wildiano, como o bronze de Giambologna, é imediatamente identificável por uma esguia enxuteza, um imperioso distanciamento e uma perversa elegância. Wilde torna o discurso tão duro e reluzente quanto possível. O discurso segue a personalidade wildiana ao reino do visual. A literatura normalmente é visual através do pictorialismo ou da metáfora. Mas há poucas metáforas em Wilde, e nenhuma unidade sintática complexa. O vocabulário e a estrutura da frase são surpreendentemente simples, brotando do vernáculo do *raconteur* profissional. No entanto, os *bons mots* de Wilde são tão condensados que se tornam *coisas*, artefatos. Sem metáfora, sua linguagem salta para o concreto.

A linguagem em Wilde aspira a um hierarquismo apolíneo. Seus epigramas fazem a linguagem passar do “Muito” dionisíaco para o “Um” apolíneo, pois como aforismo e bloqueador de conversa o epigrama frustra o verdadeiro diálogo. Isolando-se de um passado e um futuro, glorifica-se em autogerada so-

lidão aristocrática. O epigrama é a linguagem do legislador apolíneo, impondo arbitrariamente forma, proporção e medida à fluidez da vida. Um personagem de *An ideal husband*, de Wilde, diz: "As mulheres jamais se desarmam com elogios. Os homens sempre. Esta é a diferença entre os sexos".⁶ O bastão de ferro da classificação é lançado diante de nós — mesmo que não caia onde se esperava! Em forma e conteúdo, o epigrama wildiano é um triunfo de auto-suficiência retórica. Ninguém em inglês, nem provavelmente em qualquer outra língua moderna, produziu uma série de declarações mais misteriosamente delimitada. O epigrama renascentista e do século XVIII era um poema que terminava em versos sentenciosos ou agudamente irônicos. Mas o *epigramma* da Antiguidade clássica era uma inscrição, como numa lápide. Assim, Wilde restaura ao epigrama seu primitivo caráter representacional. Sua linguagem tem a exatidão de um hieroglifo e uma fria dureza retórica, separando-se de seu *background* social por sua linha incisa.

Em *The importance of being earnest*, a corte à juventude e à donzela, no centro tradicional de comédia, perde sua cor emocional na transformação wildiana de conteúdo em forma, alma em superfície. Jack Worthing e Algernon Moncrieff, cavalheiros ociosos e folgazões, e Gwendolen Fairfax e Cecily Cardew, suas bem-educadas amadas, são todos andróginos de maneiras. Não fazem sexo, porque não têm verdadeiros sentimentos sexuais. A peça de Wilde é regida pelas formalidades da vida social, que emergem com um ritualismo semelhante a uma dança. A expressão-chave do *fin de siècle* inglês foi a máxima de Samuel Johnson: "A vida deve ser um ritual".⁷ Em *Dorian Gray*, Wilde diz: "Os cânones da boa sociedade são, ou deveriam ser, os mesmos da arte. A forma é-lhe absolutamente essencial. Deve ter a dignidade de uma cerimônia, e também sua irrealidade".⁸ Em *The importance of being earnest*, a cerimônia da forma social é mais forte que o gênero, modelando a pessoa para seu propósito público e transformando o mundo interno no externo.

O supremo agente da forma é a matriarca lady Bracknell. Também ela é um andrógino, uma Górgona com (no texto original) uma "mente masculina".⁹ Ela comenta com satisfação: "Nós vivemos, lamento dizer, em uma época de superfícies".¹⁰ Em outra peça, Wilde elogia a "impassibilidade de esfinge" de um mordomo: "Ele é uma máscara com uma maneira. De sua vida emocional ou intelectual, a história nada sabe. Representa o domínio da forma".¹¹ Uma apresentação excelente de *The importance of being earnest* seria um romance de superfícies, homens e mulheres igualmente usando máscaras de soberba impassividade. O filme de Anthony Asquith (1952), embora encurte e censure o texto, chega próximo disso. O desempenho em transe, sonâmbulo, de Joan Greenwood — lenta, solene e cerimoniosa — é a brilhante realização da estética wildiana. Mas a tentativa de tornar simpática a Cecily de Dorothy Tutin, em detrimento de Gwendolen, é sentimentalmente intrusiva, uma interpretação errônea da peça, que desordena a simetria entre as mulheres, andróginos gêmeos que combatem uma à outra até um impasse.

As produções de *The importance of being earnest* são muitas vezes enfraquecidas por vôos de lirismo à la floresta de Arden, que transformam o que é sexualmente ambíguo em Wilde no heterossexualismo convencional. A pureza hierática da peça poderia ser mais bem apreciada se todos os papéis femininos fossem feitos por transformistas femininos. Linguagem, personalidade e comportamento devem ser tão duros que a peça se torne um espetáculo de frieza visionária. Os rostos devem ser de vidro, sem gênero ou humanidade. *The importance of being earnest* se passa no “mundo de vidro” apolíneo de Spenser, um reino de objetos reluzentes e definidos. Chapman diz da deusa Cerimônia: “todo o corpo dela era/ Claro e transparente como o mais puro vidro”.¹² Gwendolen e Cecily são a deusa Cerimônia conversando consigo mesma, o corpo transparente por não ter vida interna. Que Wilde deve ter pensado em seus personagens nesses termos, é sugerido em *Dorian Gray*, no qual lorde Henry anseia por “uma máscara de vidro” para protegê-lo dos ctônicos “vapores sulfurosos” da vida.¹³

Gwendolen é a primeira das mulheres a encenar um drama de forma. Atraindo Jack a declarar-se, anuncia de antemão que o aceitará, mas mesmo assim insiste em que o pretendente execute escrupulosamente o ritual tradicional, de joelhos. Os pensamentos de Gwendolen jamais se desviam do mundo das aparências. No auge do interlúdio romântico dos dois, ela diz a Jack: “Espero que sempre me olhe desse jeito, sobretudo quando houver outras pessoas presentes”. Essa voyeurística série de observadores é um topos psicosssexual do romantismo tardio decadentista, que identifiquei pela primeira vez em *Mademoiselle de Maupin*, de Gautier. Gwendolen imagina Jack olhando-a, enquanto ela olha os outros olhando para *elas*. Como adoradora da forma, Gwendolen anseia não por emoção, mas por exibição, o teatro da vida social.

Cecily exhibe o distanciamento auto-observador de Gwendolen na mesma situação, uma proposta de casamento. À confissão de amor de Algernon, ela responde: “Se me permitir, vou copiar suas observações em meu diário”. A emoção é imediatamente desviada numa auto-reflexiva torsão maneirista. Encaminhando-se para sua escrivaninha, Cecily exorta o pretendente a continuar com a corte: “Eu adoro tomar ditados”. A intimidade avoluma-se em oratória, e o pobre Algernon parece uma Alice que de repente ficou grande demais para a casa do Coelho Branco. Apesar do casamento iminente, Cecily proíbe-o de ver o diário dela. Mas o diário se “destina a publicação”: “Quando sair em forma de livro, espero que você compre um exemplar”. A sibilina arquivista, com profissional imparcialidade, não concede privilégios especiais às fontes de suas informações.

Nem por um momento Gwendolen e Cecily são “femininas” de uma maneira convincente. São criaturas de sexo indeterminado, que adotam máscaras de feminilidade para fazer um papel novo e provocador. Os dandificados Algernon e Jack não passam de atores coadjuvantes, que as mulheres ousadamente dirigem no palco. Gwendolen e Cecily são adeptas de uma alquimia dramática. Cérberos em guarda para defender a peça contra invasões do interno,

que elas magicamente transformam em externo. *The importance of being earnest* é um longo processo de cristalização do imaterial em material, de emoção em personas cômicas de si mesmas. Nas voláteis Rosalinda e Cleópatra de Shakespeare, a automanipulação de personas se origina de uma abundância de emoção renascentista, transbordando em múltiplas formas dramáticas. Mas a Gwendolen e a Cecily de Wilde habitam um mundo muito mais rigorosamente demarcado, o salão do andrógino de maneiras. Suas personas são radicalmente desespirtualizadas, eflorescências não da psique, mas da *couture*.

Lady Bracknell também subordina impiedosamente as pessoas à forma. Se Algernon não vier para jantar, “isso apagará completamente a minha mesa”, e lord Bracknell será banido lá para cima. A simetria apolínea é a norma, em casa e fora. Ela censura Jack por ser órfão: “Perder um dos pais, senhor Worthing, pode ser visto como um infortúnio; perder os dois parece descuido”. As questões de forma predominam, na vida como na morte. A emoção não é nada, a impressão pública tudo. Mais uma vez, vejam a ênfase tardo-romântica na cognição visual: “pode ser visto como um infortúnio”: “parece descuido”. Cada acontecimento se dá com nua visibilidade numa vasta e chapada planície. A vida é uma peça escrutinizada por um círculo de olhos. *Dorian Gray* contém um grande princípio wildiano: “Tornar-se espectador da própria vida é escapar ao sofrimento da vida”.¹⁴ A condição tardo-romântica de espectador é uma fuga do sofrimento porque o afeto se transfere do emocional e tangível para o visual. Nenhum ferimento pode transpassar o vítreo corpo do andrógino wildiano. O ego autônomo não tem identidade biológica ou histórica. Um pai é um simples detalhe de heráldica social. Perder os dois pais, portanto, não é tragédia, mas negligência, como jogar o serviço de chá na lata de lixo.

A religião da forma, em que lady Bracknell, como suma sacerdotisa, catequiza a filha Gwendolen, tem uma liturgia fixada pela moda. Sua bíblia é qualquer uma das “mais caras revistas mensais”. Lady Bracknell declara: “A classe depende em grande parte de como se usa o queixo. Neste momento, usa-se bem erguido”. O queixo é arrogantemente “usado”, como uma peça de roupa, porque a figura humana é meramente decorativa, como o pé da múmia usado como peso de papel em Gautier. Há nisso um surrealismo latente, pois uma vez que o queixo, como a perfeita sobranceira da Cleópatra de Gautier, foi destacado do corpo pela divisão decadentista, pode ser usado em outra parte — no ombro, talvez, ou no quadril! Gwendolen, ao pedir a Cecily permissão para examiná-la através de uma *lorgnette* (Cecily graciosamente dá a resposta tardo-romântica: “Eu gosto muito de ser olhada”), gaba-se de que a mãe “me educou para ser extremamente míope”. No salão, o corpo é auto-esculpido segundo os caprichos da moda. A *lorgnette* de Gwendolen é o desdenhoso monóculo do dândi, pois sua miopia significa hierática absorção em si mesma.

À mesa de chá, Gwendolen recusa “soberbamente” a oferta de açúcar feita por Cecily: “Não, obrigada. O açúcar não está mais na moda”. À escolha entre bolo ou pão com manteiga, ela responde “de maneira entediada”: “Pão com manteiga, por favor. Hoje raramente se vê bolo nas melhores casas”. Bolo

e açúcar são artigos de decoração, sinais de casta pelos quais um grupo se separa de outro, inferior. Renuncia-se à preferência pessoal pelo conformismo hierárquico. Vejam que bolo “raramente se vê”, não raramente se come: seu status é visual, não gustativo. Gwendolen é o andrógino de maneiras que se aproxima rapidamente do andróide. É tão pré-programada quanto uma máquina, vendo miopemente por édito da mãe, comendo, bebendo, ouvindo, pensando, falando apenas segundo o manual. Mallarmé diz que a Moda (*la Mode*) é “a deusa das aparências”. A moda é a divindade do mundo de forma wildiano, que lady Bracknell e Gwendolen exaltam com fervor apostólico.

Aplica-se muito frouxamente o termo “alta comédia” a qualquer comédia sem qualquer humor físico ou mais ou menos gozadora. Eu diria que a mais avançada “alta comédia” é uma amaneirada “apresentação do ego”, o estilo cerimonial de *The importance of being earnest*, como esplendidamente encarnado em Gwendolen. Na verdade, em Gwendolen Fairfax, Wilde atingiu o extremo limite da alta comédia. A altiva auto-hierarquização dela é tão extrema que os outros personagens são praticamente dispensáveis. Mas sem no mínimo dois personagens o teatro morre. Quando Gwendolen fala, é igualmente para si mesma ou para um coro abstrato de observadores celestiais. Como o retrato de Dorian Gray, que não fica no lugar que lhe destinam e rejeita a entelêquia, ela parece disposta a abandonar o teatro por um destino desconhecido.

Neste ponto está o maior afastamento de Wilde dos dramaturgos da Restauração, pois ele desliga o espirituosismo da réplica, ou seja, do relacionamento social. O espirituosismo wildiano é um fenômeno romântico em seu orgulhoso isolacionismo. Nesse registro de alta comédia, há uma elaborada exibição ritual da persona, na verdade uma ostentação dela, como a égide gorgoniana de Atena. Penso no Perseu maneirista de Cellini, mantendo a distância a cabeça de Medusa. O praticante está em dupla relação com o ego, agindo mas também observando. Um connoisseurismo do romantismo tardio: o ego é o tema de estudo e erudição decadentistas. Modernos andróginos de maneiras desse tipo são Edna May Oliver como Hildegard Withers, Margaret Rutherford como a senhorita Marple, Nancy Kulp como a senhorita Jane em *Os caipiras de Beverly* (*The Beverly hillbillies*), e Hermione Gingold como ela mesma. Com seu espalhafatoso pedantismo decadentista de palavras e gestos, as senhoritas Withers, Marple e Jane são o andrógino de maneiras num século sem salão. Solitárias, assexuadas e ridículas, podem parecer mais próximas da deselegante Rainha Branca que da fascinante Gwendolen de Wilde, mas todas as três são primas carnaís na descendência dinástica da alta comédia inglesa.

Examinemos várias das incomparáveis declarações de Gwendolen, com seu tom uniformemente inflexível. No fim da peça, ela diz: “Eu nunca mudo, a não ser em minhas afeições”. Isso poderia ser uma legenda satírica para a *Mona Lisa* de Pater! Gwendolen quer dizer que é meticulosa em questões formais, externas, enquanto as emoções estão abaixo da atenção, destroços vagando ao acaso. Vejam a maneira como ela brande a própria personalidade, pavoneando-se de seus defeitos com triunfante amor a si mesma, uma ostentação pagã. Seu

discurso tem sempre um caráter duro, igual, implacável e retoricamente circunscrito, como em suas primeiras palavras na peça:

Algernon (para Gwendolen): Deus do céu, a senhorita é esperta!

Gwendolen: Eu sou sempre esperta! Não sou, senhor Worthing?

Jack: A senhorita é inteiramente perfeita, senhorita Fairfax.

Gwendolen: Oh! Espero que não. Não deixaria espaço para desenvolvimentos, e eu pretendo me desenvolver em vários sentidos.

Se estivéssemos falando de uma música psicodramática, nesta última meia sentença estaríamos ouvindo a monodia de um contralto gauteriano, o rouco prazer consigo mesmo da autonomia hermafrodita. Entonações idênticas estão presentes em duas outras observações de Gwendolen. A certa altura ela informa gratuitamente a seu pretendente: “Na verdade, nunca me engano”. E no último ato, quando Jack luta para reconquistar a afeição dela, ela diz: “Tenho as mais sérias dúvidas sobre o assunto. Mas pretendo esmagá-las”. Essas linhas devem ser corretamente lidas — com lenta e ressonante medida — a fim de apreciar-se sua intratável severidade. “Pretendo me desenvolver em vários sentidos”: na dicção da classe alta britânica, isso soa claro, formal e sonoro, uma impositiva ordem a si mesma. A fonologia é monocromática, as consoantes agudas e as vogais embuçadas. A nasalidade chega próximo de um escárnio. Vejam a maneira como a personalidade se *distribui* por toda a frase, enchendo o estreito canal da sintaxe com um fluido prateado denso, acre e opaco. As frases voluntariosas e elegantemente lineares de Gwendolen assentam-lhe como uma luva. Suaves de enxutez maneirista, não trazem uma grama a mais de *avoirdu pois* retórico. Não há nebulosidade pateriana em Gwendolen. Ela aprecia francamente sua personalidade, acariciando as arestas, que ecoam nos brônzeos contornos das frases. Nessa decana meio masculina de mundanismo art nouveau, Wilde criou uma condição de ego definitivamente moderna, exposta, limitada e não sentimental, fria como a geometria urbana.

Wilde dá a Gwendolen, acima de todos os seus personagens, a missão de criar uma linguagem teatral apolínea. O discurso dela, como os espirituosismos epicenos dele próprio, tem uma concisão metálica, auto-suficiente. Ela gasta suas palavras com altiva frugalidade, pelo mesmo motivo que leva a Belphoebe de Spenser a interromper-se no meio das frases: o apolíneo é um modo hierático de auto-isolamento. O *bon mot*, valorizando a brevidade, é sempre cioso de seus meios. É uma exibição sacramental, desnudando o ser em clarões epifânicos, como o piscar do obturador de uma câmera. Os espasmos e a delimitação do *bon mot* são tentativas de desafiar o caráter temporal da fala, transformando seqüências de palavras em objetos discretos. Nunca se desenvolvem idéias no estilo apolíneo por causa de sua hostilidade à internalidade. O andrógino de maneiras, de espírito malicioso, usa o confrontacionalismo da linguagem como uma arma de manter a distância, como a espada de chamas de Britomart. As declarações auto-exibidoras de Gwendolen seguem o princípio da *frontalidade*; intrínseco, como observa Hauser, a “toda arte cortesã e cortês”.¹⁵ Desprezando a modéstia de

donzela solteira, a poderosa Gwendolen vira-se de frente para o pretendente, banhando-o com uma chuva de emissões hierárquicas.

A admiração a *The importance of being earnest* é universal, mas são raras e ligeiras as discussões da peça. Os críticos parecem ter aceito a descrição que o próprio Wilde fez dela — “requintadamente trivial, uma delicada bolha de fantasia”. Os estudiosos jamais puderam analisar esse tipo de alta comédia, com sua fugidia sofisticação. A crítica do mito à maneira de Frye, por exemplo, pouco pode fazer com *The importance of being earnest*. Do meu ponto de vista tardo-romântico decadentista, porém, cada diálogo da peça é cheio de implicações.

Tomaremos dois exemplos. Discutindo com Cecily, Gwendolen declara: “Jamais viajo sem meu diário. Deve-se ter sempre alguma coisa de sensacional para ler no trem”. A segunda frase é uma surpresa, pois em geral se viaja com um diário não para ler, mas para escrever. Gwendolen, porém, como um andrógino apolíneo, não mantém um diário para examinar-se — já que a intimidade é de mau gosto — mas para exhibir-se. Ler o próprio diário como se fosse um romance é encarar a própria vida como um espetáculo, o que Wilde defende. Gwendolen contempla sua vida com apreciativo distanciamento, agindo tanto como *objet d'art* quanto como *connoisseur* tardo-romântica. Ler, normalmente, significa expansão pessoal: lemos para aprender o que não sabemos. Mas aqui a leitura é um ato de solipsismo romântico. Gwendolen lê não para expandir-se, mas para condensar-se. O livro, longe de ser a fragata móvel de Emily Dickinson, tornou-se um espelho onde vemos apenas nosso próprio rosto. O diário é um auto-retrato. Portanto, Gwendolen lendo seu diário num compartimento de trem é exatamente como Dorian Gray parado diante de seu retrato no quarto trancado. Os dois executam suas devoções ao ego hierarquizado.

A vida registrada pelo diário de Gwendolen é, segundo ela, “sensacional”, uma fonte de escândalo público e erotizado fascínio. Achar a própria vida sensacional é excitar-se consigo mesmo. Os olhos, como sempre no romantismo tardio, são agentes sexuais. Lendo seu diário, Gwendolen perde-se em auto-crítica escopofilia, excitação do olho. Se os livros podem corromper, e sabemos por *Dorian Gray* que podem, então podemos ser corrompidos por nosso diário. Ser corrompido por si mesmo é sexualmente solipsista, como acontece com a acrobata contorcionista de Goethe, que tem prazer e se desvirgina sozinha. Gwendolen é uma uroboros de amoroso auto-estudo, uma serpente art nouveau devorando a si mesma. Leitura de trem é leitura casual, passar tempo com esforço mínimo. A vida registrada e contemplada no diário é portanto trivializada. Apenas uma série de incidentes sensacionais, sem sentido moral.

Ler o próprio diário como um romance significa que a pessoa esqueceu o que há nele. Isso demonstra uma falta de memória típica dos decadentistas. Em *A woman of no importance* [Uma mulher sem importância], de Wilde, lorde Illingworth declara: “Nenhuma mulher deve ter memória. Memória numa mulher é o início do desmazelo”. O interno erode a perfeição apolínea das superfícies. Em *An ideal husband*, alguém diz de sua antagonista: “Ela parece uma mulher com alguma coisa no passado”, ao que um lorde responde: “A maioria

das mulheres bonitas tem”¹⁶. Mas, como vimos nas relações de Gwendolen com seu diário, a pessoa que tem um passado não tem passado. O ego é uma *tabula rasa* aberta apenas a impressões sensacionalizadas. Não há acréscimo moral. A experiência corrompe, mas não instrui. Lorde Henry reflete: “A experiência não tinha valor ético. Era apenas um nome que os homens davam a seus erros”¹⁷. Ler o próprio diário é uma diversão das últimas fases da cultura. A memória é inibida porque fizemos coisas *demais*, como a Mona Lisa de Pater. Com o sistema de recuperação de informação bloqueado por sobrecarga sensória, a Gwendolen robô é uma estranha para si mesma, uma amante-estranha.

Gwendolen jamais viaja sem seu diário porque ele lhe é conhecido, o inseparável acompanhante que lhe permite permanecer em estado de externalização wildiana. Esse é um dos muitos traços que ela partilha com Cecily, que usa seu diário de modo idêntico, como vimos na cena da proposta de casamento, em que ela petrifica instantaneamente os sentimentos de Algernon em pleno ar, como se os gravasse em tabuletas de pedra. O diário de Gwendolen, também como o retrato de Dorian Gray, é um repositório da alma que ela carrega consigo como uma caixa de chapéu, preservando sua inanimada pureza apolínea. O diário é uma crônica, o sagrado testamento do culto do ego de Gwendolen. O diário de um romântico é uma cosmogonia pessoal, um livro de primeiras e últimas coisas.

Assim, vimos que os espirituosismos de Wilde contêm uma abundância de sentidos insuspeitados. Mesmo suas *boutades* aparentemente malucas são gestos de romantismo tardio. Lady Bracknell tenta encerrar a cena violenta na mansão declarando a Gwendolen: “Vamos, minha cara, já perdemos cinco, senão seis, trens. Perder mais algum pode nos expor a comentários na plataforma”. Li essas linhas uma centena de vezes, e jamais deixo de maravilhar-me com seu gênio bizarro. Têm aquele ar de lunática convicção que conhecemos de Lewis Carroll, que acho que influenciou fortemente Wilde. Que diz lady Bracknell? Perder um trem, mesmo “cinco, senão seis” (uma precisão decadentista), é algo que normalmente só tem conseqüências privadas, não públicas. No Mundo do Espelho da forma, porém, a não adesão ao plano é uma afronta à lei natural, provocando murmúrios de queixa nos passantes. Mas como os outros ficam sabendo de nosso desrespeito a um horário de trem? Como tudo é visível nessa paisagem de coisas externas, e uma vez que a vida mental desses andróginos, como seus corpos, tem uma transparência de vidro, suas intenções devem precedê-los, como um pregoeiro municipal, alertando à população do atraso deles. Em seu materialismo visionário, *The importance of being earnest* reverte ao mundo homérico de fenômenos psíquicos alegorizados, onde o furioso Aquiles sente Atena puxando-lhe os cabelos. Se analisássemos a observação de lady Bracknell em termos naturalistas, teríamos de falar em paranóia megalomaníaca. Ela imagina que todos sabem de cada movimento delas; todos sabem o que elas estão fazendo e pensando. Mas isso é um desenvolvimento lógico do mundanismo

aristocrático. A vida elegante, como atesta Proust, se passa realmente diante dos olhos fixos de *le tout Paris*.

“Perder mais algum poderia nos expor a comentários na plataforma”: lady Bracknell existe num campo de força de linhas de visão. Como a rainha Nyssia de Gautier, manchada pelo olhar de outrem, lady Bracknell receia “expor-se” à contaminação, aqui uma contaminação de palavras. Barthe diz dos romances de Sade: “O senhor é aquele que fala [. . .]; o objeto, aquele que cala”.¹⁸ Lady Bracknell perderá casta se for sujeita a “comentários” públicos. Sua dominação hierárquica se esvaia dela como icor divino. A cena de vergonha que ela prevê na plataforma da estação é uma cena de exposição ritual, como a Hester Prynne de Hawthorne no patíbulo da cidade. No mundo de Wilde, naturalmente, crime não é pecado, mas *mã forma*.

The importance of being earnest foi a última coisa que Wilde escreveu antes da queda. A noite de estréia coincidiu com o início da pior campanha de Queensberry contra ele, e a peça continuou a ser apresentada, com grande aclamação, durante seus dois julgamentos. É estranho que a ida de Wilde para a prisão tenha sido um terrível cumprimento dessa observação de lady Bracknell. Ele lembra:

A 13 de novembro de 1895, fui levado daqui de Londres. Das duas horas às duas e meia desse dia, tive de ficar de pé na plataforma central de Clapham Junction, em trajes de presidiário e algemado, para todo mundo ver. [. . .] Quando as pessoas me viam, riam. A cada trem que chegava aumentava a platéia. Nada poderia diverti-los mais. Isso, claro, antes de saberem quem eu era. Assim que os informavam, riam mais ainda. Durante meia hora fiquei ali de pé, na chuva cinzenta de novembro, cercado por uma multidão zombeteira. Durante um ano depois de fazerem isso comigo, eu chorava todo dia à mesma hora e pelo mesmo espaço de tempo.¹⁹

A plataforma de lady Bracknell iria ser o local da maior humilhação de Wilde. Quem duvida que a imaginação amolda a realidade à sua vontade? Emerson diz: “A alma contém o evento que irá lhe acontecer; pois o evento é apenas a realização de seus pensamentos”.²⁰ Tão semelhantes são essas cenas de exposição ritual que me pergunto se a lembrança que Wilde tinha de Clapham Junction não era uma alucinação, a variação de um tema artístico na solidão e miséria da prisão. Mas admitindo que fosse verdade, é mais um exemplo de seu poder xamanístico de dar vida às suas idéias. A publicação de *The picture of Dorian Gray* produziu lorde Alfred Douglas, o menino bonito como destruidor, que o derrubou. Clapham Junction veio como a agônica materialização do princípio da vida como espetáculo, de Wilde. Toda a tradição tardo-romântica de experiência visual concentrada atinge um clímax trágico nessa plataforma de estação ferroviária, e termina ali, com Wilde como o centro estonteado do mundo visível, como o Velho Marinheiro sendo o foco da ira cósmica, que aqui toma a insuportável forma da risada. O comediante, perdendo o controle de seu gênero, é devorado pela platéia.

O espirituosismo epiceno tem recebido pouca atenção, em parte porque não se encaixa em qualquer categoria crítica. As peças de Wilde são julgadas dignas de explicação, enquanto a sua conversa, não. Mas o andrógino de maneiras, tipificado por ele próprio, faz da palavra falada uma arte, que só podemos examinar quando preservada por um amanuense como Boswell. Wilde, com seu formalismo radical, criou uma linguagem original, que eu chamo de *monologue extérior*. Creio que o epiceno moderno, falado pelos homossexuais homens, é uma sobrevivência de romantismo tardio, e constitui uma poesia perdida não reconhecida.

Os epigramas de Wilde assemelham-se às piadas relâmpago do humorista solo americano, desenvolvidas por artistas judeus a partir do teatro de variedades. Woody Allen usa o estilo axiomático como um tropo acerbo: “E se tudo é uma ilusão e nada existe? Neste caso, decididamente paguei demais por meu tapete”.²¹ Onde Allen e Wilde diferem é na construção de suas personas. O humor judeu pode ser tão duro quanto o wildiano, mas sempre contém um resíduo de sofrimento ou vitimação. Uma avó do Brooklyn disse de uma vizinha: “Ela fez tantas operações que a barriga parece o mapa de Jerusalém”. O humor judeu reflete a história social de seu povo, ao imaginar as pessoas como passivas diante de circunstâncias externas afluivas. A persona latente na comédia de Woody Allen é o homem-heróina ou *schlemiel*, um bronco trapalhão. A persona latente no humor wildiano é um hierarca, o andrógino como déspota social.

O humor epiceno é uma união retórica de masculino e feminino. Geoffrey Hartman diz que o estilo simples e “sem graça” de Wordsworth ajudou a libertar a poesia moderna da “tirania do estilo espiritual”, o *forte* neoclássico. A definição dada pelo doutor Johnson da “graça” literária é “o ferrão de um epigrama; uma frase terminada com uma admirável virada de palavras ou idéias”.²² Que Wordsworth evita o impulso (palavra subliminarmente fálica) epigramático, é lógico, já que é um poeta que qualifica o intelecto com ternura feminina. O diálogo de salão do andrógino de maneiras é um duelo de observações “cortantes”. Usa-se agressivamente a linguagem como instrumento de guerra masculina para cortar, esfaquear, furar e penetrar. Dorian Gray diz a lord Henry: “Você corta a vida em pedacinhos com seus epigramas”.²³ Não é coincidência o fato de que os termos que descrevem um intercâmbio espiritual — estocada, aparada, resposta, réplica — vêm da esgrima. A inter-relação de linguagem e combate marcial na cultura ocidental é demonstrada pelo jargão da esgrima, que fala em “conversa” ou “frase” de ação. Assim, vemos como uma mulher de salão que domina essa retórica aguda, desafiante, se masculiniza num andrógino de maneiras. O andrógino de maneiras homem combina a linguagem agressiva com uma maneira feminina, graciosa, lânguida e brejeiramente flerteira. A persona do espirituosismo epiceno de Wilde funde intimidação e ataque masculinos com sedução e porte femininos.

“Cortar” alguém é feri-lo, mas é também cortar ligações sociais com ele. Carroll faz trocadilho com essa dualidade, quando Alice é apresentada à perna de carneiro:

— Posso dar-lhes uma fatia? — ela perguntou, pegando a faca e o garfo, e olhando de uma Rainha para outra.

— Certamente que não — disse a Rainha Vermelha, muito decidida: — não é de *etiquette* cortar alguém a quem se foi apresentado. Retire a junta!²⁴

Os espirituosismos de Wilde atuam por “corte” sistemático, separando o ego da comunalidade e recolhendo-o em aristocrático isolamento. A linguagem em *The importance of being earnest* é um modo de colocação hierárquico. É uma série de gestos psicodramáticos, cada observação afirmando uma posição de casta em relação a outra pessoa ou classe de pessoa. Os que falam estão constantemente *colocando-se* a distâncias fixas dos outros. Esse evento ocorre, como vimos, nas propostas de casamento, em que as heroínas desnorteiam os heróis com demarcações cerimoniais, boletins de incipiente intimidade, que elas narram como locutores esportivos, jogada por jogada. Parafraseando: “Em breve estaremos íntimos”; “Já estamos íntimos agora”; “Por favor, continue sendo íntimo”. A heroína wildiana é uma comentarista hierárquica, tramando as relações entre personas num mapa mental de personas.

O uso por Wilde da linguagem como sinais de posição é ostensivo no choque à mesa de chá. Cecily diz: “Quando vejo uma pá, digo que é uma pá”. Gwendolen responde: “Tenho o prazer de dizer que jamais vi uma pá. É óbvio que nossas esferas sociais têm sido muito diferentes”. Essa metáfora literalizada, uma materialização wildiana, torna a pá, como o açúcar ou o bolo, um calibrador de casta. A peça começa com Algernon tocando piano: “Não toco com precisão — todo mundo pode tocar com precisão — mas toco com maravilhosa expressividade”. Todo mundo pode tocar com precisão: esta premissa falsa, auto-absolvedora, como uma escada apoiada numa parede, estende uma grande cadeia de ser diante de nós, com Algernon exultando sobre as massas de um degrau superior de “sensibilidade” estética. Wilde usa a técnica em toda parte. Seu porta-voz em *The critic as artist* diz: “Quando as pessoas concordam comigo, sempre acho que devo estar errado”. Um personagem em *An ideal husband* diz: “Só as pessoas burras são brilhantes no café da manhã”.²⁵ A energia retórica é dedicada à diferenciação e segregação sociais. A meta apolínea de Wilde era criar hierarquia por meio do espírito, enobrecendo-se, como Balzac a dar-se um nome, por meio de uma construção de persona magisterial.

Daí o espirituosismo do epiceno ser uma linguagem de domínio hierárquico em forma sexualmente aberrante, ou antes sexualmente desnaturada. O estilo gracioso de Wilde descende do século XVIII e mais particularmente de Pope, cuja poesia ele detestava em altos brados. Brigid Brophy acha o epigrama de Wilde “uma adaptação do axioma lógico e da definição científica”, devendo algo ao “hábito do paradoxo irlandês — talvez originalmente teológico”.²⁶ Os epigramas de Wilde, que de tal modo obstruem a rapidez da réplica da Restauração, pegam sua substancialidade da generalização do Iluminismo. É o poder de generalização que dá ao texto de Wilde sua distinção permanente. Uma peça moderna à maneira de Wilde, *Vidas privadas* (*Private lives*, 1930), de Noel Co-

ward, tem apenas um diálogo verdadeiramente wildiano: “Em certas mulheres, deve-se bater regularmente, como nos gongos”.²⁷ E mesmo essa generalização vulgariza Wilde, em quem a contemplação jamais é distorcida pela ação.

Pope foi o primeiro a extrair beleza poética da filosofia, criando um elegante estilo discursivo de contenção e alto acabamento apolíneos. As crenças sociais e retóricas de Pope foram transmitidas a Wilde, aparentemente contra a sua vontade, pela conservadora Jane Austen, em quem primeiro detectamos a voz distinta de Wilde, ácida, zombeteira e lúcida. Vejam, por exemplo, a grande sequência de abertura de *Emma*, de Jane Austen: “Emma Woodhouse, bonita, inteligente e rica, com uma casa confortável e um espírito alegre, parecia reunir algumas das melhores bênçãos; e tinha vivido quase 21 anos no mundo com muito pouca coisa para perturbá-la ou afligi-la”.²⁸ Há um delicado jogo de ironia moderna, no perímetro psicológico desta frase, que é quase impossível de deter e definir. Numa ondulação atmosférica, uma ondulante convecção vocal. A frase contém todo o romance. Retoricamente, é um *glissando* do estilo do século XVIII para o do século XIX. A grandiosa oratória pública de “bonita, inteligente e rica” afunda no pequeno e doméstico “afligir”, o espinho que vai estourar a bolha do orgulho de Emma. Quando termina a frase, ouvimos a nova obliquidade da literatura moderna, e quase vemos o sorriso oculto da escritora. Filosoficamente, os romances de Jane, apesar de contemporâneos do alto romantismo, afirmam a visão do mundo do século XVIII, com seu endosso neoclássico do sexualmente normativo. Só em *Emma* há alguma coisa de sexualmente ambivalente (a paixonite de Emma por Harriet), e mesmo aí é leve e discreta.

Wilde desvia a comédia de Jane Austen para o epiceno através de sua própria identidade como decadentista. O espirituosismo neoclássico alinha-se com a natureza divinamente ordenada, da qual Wilde faz um desvio tardo-romântico. Esse antinaturismo ajuda-o a eliminar a pornografia da comédia da Restauração. As luxúrias humanas não mais existem em *The importance of being earnest*. Mesmo a fome perpétua de Algernon é um apetite angélico, pois os personagens se alimentam de coisas insubstanciais como mana: pão com manteiga, sanduíches de pepino, bolinhos, bolos de grelha e bolo de chá. Parecem a Mosca-pão-com-manteiga de *Through the looking-glass* [Através do espelho], cuja cabeça é um torrão de açúcar, e que vive de chá fraco com creme. Wilde usa Jane Austen para *clarear* a alta comédia, retirando os elementos largos e farsescos nela presentes desde Shakespeare. Não há mais interlúdios de baixa comédia ou grosseiramente dialetais. Mesmo os personagens secundários de *The importance of being earnest* são verbalistas eruditos. (*Srta. Prim*: “Falei horticulturalmente. Minha metáfora foi extraída de frutas”.) Wilde apara e simplifica a alta comédia segundo padrões de gosto, decoro e correção augustanos.

Há uma segunda influência na epicena transformação wildiana de Jane Austen. Ele é ajudado pelo único espirituoso que há entre os dois: Lewis Carroll, que desliga a comédia inglesa do ético (presente mesmo no teatro da Restauração, com seus finais virtuosos) e prepara-a para sua amoralização definitiva por Wilde. Após Wilde, esse gênero de reluzente alta comédia limita-se ao epiceno

e só pode ser praticado por imaginações transexuais — Ronald Firbank, Noel Coward, Cole Porter. A ambigüidade sexual de Carroll não é textualmente aberta, mas é bastante óbvia em sua vida. Os amigos e biógrafos falam de seus cabelos compridos e do “rosto curiosamente feminino”, do fascínio por menininhas, da antipatia por meninos, que o sobrinho descreveu como “uma aversão, que quase chegava ao terror”. Carroll dizia dos meninos: “Para mim, não são uma raça de seres atraente”. Em outra ocasião: “Os meninos não fazem a minha linha: acho que são um erro”.²⁹ A identidade espiritual de Carroll era inteiramente feminina.

Dramaticamente, os livros de *Alice* são sustentados pela estabilidade da estrutura social vitoriana. Alice é uma imperialista de costumes. Lançada num mundo de sonhos irracional, permanece serena e segura de si mesma, um modelo de bem-educada compostura. Em seu firme senso do comportamento adequado, é gêmea do rabugento zoológico de potentados, humanos e animais, que a repreendem por transgressões de misteriosos códigos de conduta locais. Há até mesmo uma curiosa afinidade cultural entre Alice e sua principal crítica, a Rainha Vermelha, a quem Carroll descreve em outra parte como “formal e severa [...] a essência concentrada de todas as governantas”.³⁰ Mas a Rainha Vermelha é uma governanta apenas até onde a governanta é a primeira representante do hierárquico na vida das crianças inglesas, governando como regente em nome da sociedade.

Carroll, eu afirmo, não tinha a opinião romântica ou moderna de que as leis sociais são artificiais e falsas. Ao contrário, sentia um prazer apolíneo com elas, admirando-as e desfrutando-as como fazia com os teoremas e equações que manipulava como matemático acadêmico. Uma das primeiras obras que publicou quando jovem em Oxford foi “Hints for etiquette; or, dining out made easy” [Sugestões de etiqueta; ou o jantar facilitado]:

I

Ao dirigir-se para a sala de jantar, o cavalheiro dá um braço à dama que o acompanha — não é comum oferecer os dois.

III

Usar a faca com a sopa, insinuando ao mesmo tempo à anfitriã que está reservando a colher para os bifes, é uma prática inteiramente explodida.

VII

Não recomendamos a prática de comer queijo com faca e garfo numa mão, e a colher e a taça de vinho na outra; há uma certa canhestrice nessa ação que nenhuma quantidade de prática pode desfazer inteiramente.

VIII

Como regra geral, não se deve chutar as canelas do cavalheiro defronte por baixo da mesa, se não se o conhece pessoalmente; a brincadeira pode ser mal-entendida — uma circunstância sempre desagradável.³¹

Seria um erro tipicamente moderno supor que isso é um ensaio de “desmascaramento”, que Carroll reduz as boas maneiras ao absurdo para demonstrar a ficcionalidade do costume social. Mas tudo mostra que ele foi um inflexível defensor da ordem. Um contemporâneo fala no “rígido controle de sua própria vida” por Carroll, sua rotina diária fixa. Outro diz que ele era “austero, tímido, preciso [...] vigilantemente tenaz com sua dignidade, rigidamente conservador em teoria política, teológica, social, a vida mapeada em quadrados como a paisagem de Alice”. Phyllis Greenacre chama-o de “indexador compulsivo”, incessantemente arquivando e documentando suas posses.³²

Os indícios sugerem que as regras e maneiras em *Hints for etiquette* e nos livros de *Alice* extraem sua força da fé de Lewis Carroll no caráter delas, consagradas pela tradição e *a priori*. Sua comédia brota de um amor inatamente inglês pelo formalismo e a cerimônia. Há uma tonalidade de espirituosismo em Carroll que não tem paralelo na literatura pré-moderna, mas que aparece por toda parte em Virginia Woolf. Notem a semelhança de vozes entre “Hints for etiquette” dele e esta carta a Victoria Sackville-West, na qual Virginia examina os comentários despertados pelos seus cabelos recém-cacheados:

1. Virginia ficou perfeitamente decomposta com o cabelo *à la garçonne*.
2. Virginia ficou perfeitamente composta com o cabelo *à la garçonne*.
3. O cabelo *à la garçonne* de Virginia é inteiramente imperceptível.

São três escolas de pensamento sobre esse tema importante. Eu compreí uma cauda de cabelo, que prendo com um gancho. Ela cai na sopa, e é pescada com um garfo.³³

Esse sofisticado estilo cômico é produzido na Inglaterra por uma relação inexplorada entre linguagem e persona.

A cauda de Virginia que cai durante as refeições descende do carneiro cortêsão, do pudim rabugento e da terrina de sopa falante do banquete de Alice. A estrutura profunda desses trechos: ocorre um acontecimento excessivo e inesperado dentro dos severos limites da convenção. A mesa de jantar é um local favorito de exibição, como a arena do ritual diário. Mas o acontecimento *não* desperta *reação*, ou apenas uma reação abafada. Todas as personas permanecem em digna afetação de impassibilidade, preservando o domínio da normalidade. A mais alta comédia inglesa baseia-se na impassividade wildiana, o proverbial agüentar firme inglês. A carta de Virginia, na verdade, permite que três reações diversas se anulem umas às outras, efetuando inteligentemente um retorno à *stasis*. A energia desviada da reação flui para a estrutura social do momento, que é sentida com solidez arquitetônica, vibrante de poder público.

A saga dos cabelos de Virginia na verdade trata da impersonalidade e desligamento britânicos. Pessoa desliga-se de pessoa: a mente desliga-se do corpo; a cauda é literalmente desligada antes de mergulhar na sopa. A própria Virginia fala de si na impessoal terceira pessoa: o ego-que-é-visto público é desligado do ego-que-escreve. A carta parodia a crítica de arte de Bloomsbury, legado de Pater e Wilde. A pessoa é *objet d'art*. Portanto, ficamos sabendo de três opi-

niões, três vozes peremptórias e mutuamente contraditórias, em acalorado debate diante de um quadro ou escultura. “Virginia” é o objeto neoprimitivo encontrado. É como um manequim decorado e carreteado para exibição. A cauda de cabelo é pregada tão clinicamente quanto se atarracharia uma lâmpada, e parece despencar na sopa pelo acúmulo das opiniões recebidas. As únicas coisas que a mandarina Virginia faz é consentir com o cabelo *à la garçonne* e comprar a cauda. Tudo mais é experimentado passivamente: o comentário dos outros, a queda da cauda. Até o resgate da cauda de dentro da sopa talvez não seja feito por ela. A cauda “é pescada”, como se fosse um acontecimento habitual, ritualmente tratado pelos garfos de todos. Será isso uma sátira à antropologia de Cambridge? No discurso inglês, o ego é um divertido observador da vida. É público, mas de algum modo isolado, presidindo com inflexível *aplomb* a partir de um temenos de reserva e decoro.

Os livros de *Alice*, de Carroll, introduziram um elemento epiceno no discurso inglês que, consolidado por Wilde, floresce até hoje. O desenvolvimento do epiceno inglês foi facilitado pela existência cultural da persona do *gentleman*. A sociedade inglesa é também notada pela tolerância com a excentricidade, o gosto pelo erotismo sadomasoquista, e por uma alta incidência de homossexualismo masculino, estimulado pelo monasticismo das escolas particulares e da vida universitária. Goethe soltava exclamações com a verve dos ousados jovens ingleses que visitavam Weimar e faziam as damas desmaiarem.³⁴ A partir de no mínimo o século XVIII podemos identificar como persona sexual distinta o exuberante aristocrata inglês, positivo, ativo e divertido. Os ingleses têm maturidade de maneiras na juventude e juvenildade na maturidade; por isso atingem uma idade ideal, o equilíbrio estético buscado pela arte do alto clássico grego.

Carroll sintetizou várias forças poderosas na alta cultura inglesa: espirituosismo, hierarquia e hermafroditismo espiritual. Depois dele, a comédia inglesa, na literatura e no falar culto, tende para o absurdo e incongruente, nos quais sempre há uma sombra do epiceno. O gosto da classe alta inglesa por vôos de aflautada afetação se origina, estou convencida, nos livros de *Alice*. Um exemplo do *Howards end* (1910), de E. M. Forster:

Então abriu-se a porta, e o “senhor Wilcox e a senhorita Wilcox” entraram, precedidos por dois saltitantes cachorrinhos.

— Oh, os queridinhos! Oh, Evie, como são impossivelmente encantadores demais! — gritou Helen, caindo de quatro.³⁵

A comédia vem do contexto de formalidade britânica. O impassivo mordomo de Wilde, invisível guardião do decoro, é o muro do palácio contra o qual a palhaçada de Helen ricocheteia como uma bola de tênis. A formalidade é a chave da alta comédia, um princípio que escapa aos atuais diretores ineptos de Hollywood. *I love Lucy*, por exemplo, lucra pelo fato de firmar-se em estritas convenções dos anos 50. Assim, quando Lucy se senta no chapéu de Charles Boyer,

esguicha-o com tinta, rasga seu paletó e bate na cabeça dele com a porta, é hilariante — não por causa do pastelão, mas por causa da quebra do decoro hierárquico de Boyer. Só os britânicos podem ainda criar alta comédia desse tipo, por causa da permanente formalidade de sua cultura. Em Forster, o excesso da reação de Helen, provocado pelos tozinhos não treinados, explode da energia reprimida da norma social. Ela fala uma linguagem exagerada, hierática, tola. Que é um encanto impossível? E que é impossível *demais*? Temos de recuar derrotados. Helen está se lançando ao infinito lingüístico num jato do epiceno inglês.

Vem a seguir um exemplo do argumento de Frederick Raphael, premiado com um Oscar, para *Darling, a que amou demais* (Darling, 1965). A animada Diana (Julie Christie), lembrando sua ascensão meteórica, diz: “De repente, a gente se sentia loucamente *por dentro*!”. Como a explosão de Helen, essa onda de efervescência britânica tinha uma decidida estrutura epigramática, que atinge o clímax num ferrão johnsoniano. Vejam o senso de agrupamento de casta e desligada impersonalidade britânicas no “a gente se sentia” (em vez de “eu me sentia”) atropelando o modismo da gíria dos anos 60 do “por dentro”. As limitações apolíneas de forma e conteúdo mal contêm o arrebatado “loucamente”, com seu febril redemoinho social. “Loucamente” tem a extravagância epicena do discurso da moda. Um contribuinte da análise feita por Nancy Mitford da cultura da classe alta britânica, chamada de “U” (de *upper-class*, classe superior), diz: “Como no século XVIII, a conversa dos U é sobrecarregada de adjetivos veementes e extremos (*horrível, pavoroso, desastroso, nauseante*), mas não pretendem ser tomados mais *au pied de la lettre* que os epítetos impublicáveis tão livremente usados pelos soldados”.³⁶ No salão, todas as emoções são sensacionalizadas. A linguagem traz mais para significar menos. A ironia final do “a gente se sentia loucamente *por dentro*” é que “por dentro” inverteu zombeteiramente seu sentido, tornando-se um alvo extático de externalização mundana. Estar “por dentro” é, paradoxalmente, ter saltado para a total visibilidade hierárquica

Os livros e filmes sobre estrelas de Hollywood gravitam para um estilo epiceno, porque a carreira de uma estrela se baseia em *imagem*, exibição hierárquica, e numa convergência de linhas de visão, os olhos de uma platéia imensa e admiradora. Assim, *A malvada* (1950), de Joseph L. Mankiewicz, com suas estrelas ascendentes e cadentes, adota automaticamente o espirituosismo wildiano do epiceno inglês. Na nervosa cena da festa, Bette Davis, fazendo Margo Channing, encontra o marido dando risadinhas com a inescrupulosa *protegêe* dela. Ele diz simpaticamente: “Eu estava contando a Eve aquela vez que olhei pelo lado errado do visor de uma câmera”. Bette replica furiosa, numa grande fala carrolliana: “Me lembre *a mim* da vez que olhei dentro do coração de uma alcachofra”. Num coquetel, só as alcachofras têm coração. A fidelidade ou a emoção não têm direitos sobre o mundo externalizado da *socialite* e da estrela. A alma encolheu para as novas proporções vitruvianas de um *hors d'oeuvre*. O coração de alcachofra de *A malvada* é “uma cabeça vazia, e um coração contraído” de Pope, casa de boneca de bibelôs do salão. O livro verde de inveja do

coração irradamente escrutinado por Bette Davis é como a cigareira com a inscrição grosseiramente “lida” pelo Algernon de Wilde, folhas de bronze de desnaturada sofisticação.

Darling é outra aventura na imagem moderna: Julie Chistie faz uma modelo comercial cuja foto é estampada por toda Londres. O roteiro segue sua estrela numa externalização wildiana. O desiludido amante dela (Laurence Harvey) lhe diz, com desdém: “Guarde seu Freud da Penguin, Diana”. Acusa a infiel Diana de psicologismo simplista, de cartilha primária, uma edição popularizada em livro de bolso da Penguin. Insinua que uma estrela não tem como fazer julgamentos emocionais, devido à sua total falta de alma. Esses diálogos demonstram a facilidade com que o epiceno inglês passa para a alegoria, devido ao seu materialismo wildiano. Como acontece em Dante, atuam simultaneamente múltiplos níveis. Enquanto a verdadeira Julie Christie ouve Harvey falar, a Julie Christie alegórica pode ser vista em um nível acima, como no mezanino de uma loja de departamentos, com um livro de bolso aberto na mão!

Pode-se encontrar o epiceno inglês, criado conjuntamente por Carroll e Wilde, em muitos lugares: a escoreita coreografia de sir Frederick Ashton para o Royal Ballet; a série de televisão *Os vingadores* (*The avengers*); e os trocadilhos engraçados de John Lennon, moralisticamente retirados dele pela esposa japonesa Yoko Ono, em sua má compreensão da fértil fusão ocidental entre agressão e intelecto. O que Carroll fez, primeiro que tudo, foi inventar um animismo não ctônico: ele dá à natureza romântica uma voz social. Os livros de *Alice* são uma algazarra de criaturas falando como inflexíveis hierarcas sociais. Não há ternura nos personagens de Carroll, a não ser nos trapalhões e ineptos, como o senil Cavaleiro Branco. Todos são personalidades distintas, fortes, modos de ego agressivo. Os livros de *Alice*, como *The importance of being earnest*, estão saturados de regras de comportamento, que brotam em momentos improváveis, como quando Alice tenta cortar uma fatia do pudim de ameixa, que protesta: “Diga alguma coisa!”; disse a Rainha Vermelha: “é ridículo deixar toda a conversa ao pudim!”.³⁷ A Rainha Vermelha de Carroll se tornará a lady Bracknell de Wilde, do mesmo modo como a Duquesa Feia, jogando seu bebê de um lado para outro como uma bexiga, vai se tornar a senhorita Prim, “uma mulher de aspecto repelente”, que põe um bebê por engano dentro de uma sacola de mão.

A formalidade é o princípio superior de Carroll, governando não apenas o projeto narrativo (um maço de baralho estruturando o primeiro livro, um tabuleiro de xadrez o segundo), mas o estilo psicodramático das personagens, um meticuloso ritualismo semelhante ao do próprio Carroll. Os exemplos mais ruidosos são os combates rituais de Tweedledum e Tweedledee e do Leão e o Unicórnio, que explodem repetidas vezes. Os personagens de Carroll seguem ciclos compulsivos de diálogo e comportamento, que Alice examina como se passasse de um diorama de museu a outro. Cada um é um celebrante de uma cerimônia pessoal, sacerdote pagão de um santuário pessoal. A draconiana defesa das boas maneiras pela Rainha Vermelha é apenas a mais gritante das formas rituais do mundo animista de Carroll. As maneiras são a linguagem pública da hierarquia.

Thorstein Veblen chama-as de “sobrevivências simbólicas e convencionalizadas, representando antigos atos de dominação ou serviço pessoal”: “São uma expressão da relação de status — uma pantomima pública de dominação, de um lado, e subserviência, de outro”.³⁸

A história antiga das maneiras como forma de poder energiza o confronto climático de Gwendolen e Cecily, fulcro não só de *The importance of being earnest*, mas, em minha opinião, de toda a obra de Wilde. Numa das poucas coisas sobre ele dignas de ser lida, Mary McCarthy, como esquerdista dos anos 30, ignora isso, falando do “tédio” e da “exaustiva trivialidade” da cena.³⁹ No entanto, o romance satírico de Mary, *The group* [O grupo] (1963), é um triunfo do estilo epiceno inglês. Num quadro de brilhante beleza formal, Wilde faz de uma mesa de chá a arena de um feroz jogo de guerra, tendo as maneiras como meio de avanço e recuo rituais. Gwendolen e Cecily manipulam suas personagens com um virtuosismo de arrepiar. Em nenhuma outra parte fica mais claro que o gênero do andrógino de maneiras é puramente artificial, que o feminismo no salão é apenas um princípio de decoro partilhado por homem e mulher.

A crescente emoção das mulheres é completamente absorvida pela estrutura cerimonial e pela formalidade de suas máscaras sociais.

Cecily (meio tímida e confidencialmente): Minha querida Gwendolen, não há motivo para eu fazer segredo com você. Nosso jornalzinho municipal certamente vai dar o fato na próxima semana. O senhor Ernest Worthing e eu estamos noivos.

Gwendolen (muito polidamente, levantando-se): Minha querida Cecily, creio que deve haver um pequeno engano. O senhor Ernest Worthing está noivo de mim. O anúncio vai ser publicado no *Morning Post* no sábado, o mais tardar.

Cecily (muito polidamente, levantando-se): Receio que você esteja um pouco equivocada. Ernest me pediu há exatamente dez minutos.

[*Mostra o diário.*]

Gwendolen (examina o diário através de sua lorgnette, cuidadosamente): É muito curioso, pois ele me pediu que fosse sua esposa ontem de tarde, às cinco e meia. Se quiser conferir o incidente, por favor, faça-o. (*Apresenta seu próprio diário.*)

Cada gesto, cada movimento retórico, é respondido por um contramovimento que tem a grandiosidade de um balé. A linguagem torna-se cada vez mais elaborada, em barrocas circunvoluções de irônica contenção: “Isso me perturbaria mais do que posso dizer-lhe, minha cara Gwendolen, se lhe causasse qualquer angústia física ou mental, mas me sinto obrigada a observar que, depois que Ernest a pediu em casamento, evidentemente mudou de idéia”. Não há histeria, nem mesmo excitação. As inamovíveis vontades das mulheres forçam com tanta ferocidade os limites sociais do momento que a estrutura hierárquica das maneiras salta para a visibilidade, outra materialização wildiana. A estilização e o ritualismo beiram o oriental. A cena é uma cerimônia do chá japonesa, na qual a graciosa auto-remoção cede à crua luta aquiliana — tendo como pomo de discórdia um quimérico *fiancé*. Gwendolen e Cecily, negociando com gélida eficiência britânica, são corpos celestes em órbita de um torrão de terra. Buscam poder e territorialidade, não romance.

Foi Lewis Carroll quem tornou possível esse grande episódio. Em Carroll, as maneiras e leis sociais estão desligadas dos valores humanos ou “civilizantes”. Têm beleza matemática, mas nenhum sentido moral: são absurdas. Mas esse absurdo se baseia não na abstrata idéia democrática de seu relativismo, e sim em sua arbitrária e divina incompreensibilidade. Nos livros de *Alice*, as maneiras são sem sentido mas continuam retendo sua força hierárquica. São a “pantomima” de dominação e subserviência de Veblen. Wilde põe a opinião carrolliana dos mecanismos de poder social num sistema maior de crenças aristocráticas, derivado em parte de sua identidade como baudelaireano romântico tardio decadentista (sempre reacionário e antiliberal), e em parte de sua leitura do teatro inglês, no qual a aristocracia é uma idéia moral. O principal intérprete desse aspecto da literatura inglesa é G. Wilson Knight, que fala da condição de rei em Shakespeare como “uma intensificação dramática da personalidade”, o “superego objetificado”, ou “música de Eros” de cada cidadão.⁴⁰ Os ingleses investiram de modo extraordinário sua imaginação na instituição da aristocracia, símbolo cerimonial da história da nação.

Num século de valores de classe média, que até mesmo a rainha aceitava, Wilde reafirma a *virtù* aristocrática, tecendo-a a partir de seus sentidos acumulados na literatura inglesa. *The importance of being earnest* é um poema político reacionário que torna o estilo aristocrático a suprema encarnação da vida como arte. Semelhante a uma mascarada, ao retratar as maneiras como espetáculo social, a peça busca a idéia cristalizada ou forma platônica da aristocracia, que reside na categoria, a grande cadeia ascendente do ser. Os *bons mots* de Wilde são o *logos* de seu cosmos apolíneo. Linguagem e cerimônia unem-se para levar a hierarquia a seu mais distante ponto deslumbrante, até tornar-se forma sem conteúdo, como o rendilhado de um floco de neve. Assim, as personagens da peça têm atitudes, reações e costumes anormais, e entram em seqüências de pensamento aparentemente irracional, pois são uma estranha raça hierárquica, os *aristoi*.

The importance of being earnest inspira-se apenas no fascínio da aristocracia, divorciado da função social. Aqui, afasta-se da literatura neoclássica, que celebra a sábia e estável regra de Anne. Em Wilde, não fluem benefícios públicos do trono ou da corte, onde a classe alta está em perpétuo jogo. Não se louva nenhum regime contemporâneo, não se comemora nostalgicamente nenhum do passado. A sociedade está divorciada da realidade prática. A estrutura de classe em Wilde existe como arte, como pura forma. Em *The importance of being earnest*, ao contrário do diálogo sobre “graus” do Ulisses de Shakespeare, admira-se a ordem não por ser correta ou justa, mas por ser bela. Na verdade, a ordem aqui não faz o menor sentido intelectual. Em termos carrollianos, é absurda. Portanto é um erro, e um erro comum, dizer que Wilde está “satirizando” lady Bracknell, tornando-a ridícula em suas soberbas presunções. Lady Bracknell é bela *porque* é absurda. A aristocracia em *The importance of being earnest* satisfaz exigências estéticas, não morais. O mundo da peça é *kosmios*, bem ordenado e bonito. E o fato de ser governado pelo chique faz sentido, já que a ascen-

dência dessa palavra assemelha-se à de “cosmético”, de “cosmos”; o *chic* francês é aparentemente uma versão do alemão *Schick*, que quer dizer gosto, elegância e ordem.

Fora de sua arte, Wilde viu-se no mesmo dilema de Coleridge e Swinburne, tentando fazer a apologia e a revisão moral de seus poemas daimônicos. Assim, ele diz em *The soul of man under socialism* [A alma do homem sob o socialismo]: “Toda autoridade é inteiramente degradante. Degrada aqueles que a exercem, e degrada aqueles sobre os quais é exercida”.⁴¹ Wilde dividia-se entre seu hierarquismo como idealista apolíneo e o liberalismo para o qual era impelido pelas misérias de ser homossexual numa sociedade cristã. Isso o levou a clamorosas autocontradições. Por exemplo, em seu primeiro julgamento, foi interrogado sobre suas relações com jovens da classe operária.

Carson: O senhor sabia que esse, Parker, era criado de um cavaleiro, e o outro um cavaleiro?

Wilde: Eu não sabia, mas se soubesse não teria me importado. Não dou dois vinténs pelo que eram. Eu gostava deles. Tenho paixão por civilizar a comunidade.

Carson: Que prazer lhe dava receber cavaleiros e cocheiros?

Wilde: O prazer, para mim, era a companhia de pessoas jovens, inteligentes, alegres, descuidadas e livres. Não gosto dos simples nem dos velhos.

.....

Carson: Que havia em comum entre esse jovem e o senhor? Que atração ele exercia sobre o senhor?

Wilde: Agrada-me a companhia de pessoas muito mais jovens que eu. Gosto dos que podem ser chamados de ociosos e irresponsáveis. Não reconheço nenhuma distinção social, de nenhuma espécie; e para mim a juventude, o simples fato da juventude, é tão maravilhoso que eu preferiria conversar com um jovem por meia hora a ser... bem, interrogado no Tribunal!

Carson: Devo entender que mesmo um jovem que o senhor pegasse na rua seria um companheiro agradável?

Wilde: Eu conversaria com um árabe de rua, com prazer.

Carson: O senhor conversaria com um árabe de rua.

Wilde: Sim, com prazer. Se ele quisesse conversar comigo.⁴²

Nestas respostas, Wilde usa de *mauvaise foi*. É patentemente mentira que “não reconhecesse nenhuma distinção social, de nenhuma espécie”. Como Proust, sentia-se vaidoso de suas relações com os ricos e nobres. Dos grandes escritores do século XIX, Wilde é o mais culpado de esnobismo. O prazer que sentia na companhia de *declassés*, ele o justificava como largueza mental, deve ser traduzido nos termos de *Dorian Gray*. O que Wilde, no banco das testemunhas, chama de “juventude, o simples fato da juventude”, é na verdade a beleza, e especificamente a beleza masculina. A aparente ausência de “distinções sociais” esconde uma fé dogmática em outro sistema hierárquico, o culto platônico da beleza divina em forma humana.

O epiceno wildiano une o tema da aristocracia do teatro inglês com o romantismo tardio. Primeiro, Wilde separa os valores hierárquicos do século XVIII

de Jane Austen da idéia de bem público: trata a sociedade como apenas um *objet d'art* enfeitado ou um baile de *cotillion*. Segundo, volatiliza sexualmente o espirituosismo inglês. O gracejo encantador dos celibatários Austen e Carroll torna-se epiceno em Wilde devido à experiência sexual dele, que o passa para o decadentismo. Como, segundo observou há muito Richard Ellmann, Wilde escreveu sua melhor obra depois de tornar-se homossexual, a arte para ele estava inextricavelmente relacionada com criminalidade. Talvez a sociedade glorificada por um espirituosismo homossexual não seja maior que o salão. Wilde demonstra as concordâncias entre a alta sociedade e o mundo homossexual masculino. Uma, já mencionada, é a imagem, uma tirania do visual. Duas outras são o escândalo e o mexerico. Gwendolen, como vimos, chama seu diário de “sensacional”. Dizer ou fazer alguma coisa escandalosa é criar uma sensação, literalmente um *frisson* ou choque erótico. A excitação é gerada na remoção física, para aquela distância estética que eu vejo nos fenômenos apolíneos.

O salão é um teatro ocidental do *ver* e *dizer*. As obras de espirituosismo epiceno são portanto sempre dominadas pelo mexerico. Em *As mulheres* (*The women*, 1939), de Clare Booth Luce, um filme *cult* entre homossexuais masculinos, Rosalind Russel faz uma matrona embriagada de fofocas num constante frenesi de descobrir e revelar. Como Rumor, de Virgílio, tem múltiplos olhos: grotescos broches de olhos gorgonianos pregados por todo o corpete. A condesa (Mary Boland), hierarca wildiana do filme, murmura “*L'amour, l'amour*”, como seu epíteto, alterando-o no barulhento clímax para “*La publicité!*”. Amor no salão é apenas publicidade. A fofoca como uma espécie de deslocamento erótico também está evidente na soberba atuação de Jessica Walter como a frígida oportunista no filme *O grupo* (*The group*, 1966). Libby, que vive olhando o espelho, é uma monologadora telefônica sensacionalista, substituindo o ato sexual por palavras. Alguém fala em “aquela ferida vermelha que ela chama de boca”. Como sempre, a cultura ocidental funde erotismo com agressão verbal. Os lábios exuberantemente pintados de Libby são a cicatriz de duelo de uma despota wildiana de febril espirituosidade mundana.

Não há escândalo nem fofoca nos livros de *Alice* porque eles não têm “energia livre”. Carroll é um analista da agressão, mas não do erotismo. Em Wilde, contudo, a fofoca intensifica a aura de fascínio que significa prestígio no salão. Algernon diz de uma viúva: “Eu soube que ela ficou com os cabelos dourados de dor”. Uma personagem de *A woman of no importance* observa: “Dizem, claro, que ela fugiu de casa duas vezes antes de casar-se. Mas você sabe como as pessoas muitas vezes são injustas. Eu por mim não creio que tenha fugido mais de uma vez”. Um lorde declara: “É inteiramente monstruoso como as pessoas saem por aí, hoje em dia, dizendo contra a gente, pelas costas, coisas que são absoluta e totalmente verdadeiras”. Na manhã seguinte ao suicídio de Sybil em *Dorian Gray*, lorde Henry diz grosseiramente: “Coisas como essa põem um homem na moda em Paris. Mas em Londres as pessoas são tão preconceituosas”.⁴³ O “item” de fofoca de Paris ou Hollywood é como o queixo que lady Bracknell transforma num item solto de decoração wildiana. Os dois são acres-

ções heráldicas à persona. A excitação erótica do escândalo ou da fofoca leva à volatilidade do espirituosismo wildiano. As palavras despem-se de seus significados morais e fogem para o sexualmente transcendental, deixando apenas vaporosas esteiras de flerte e frivolidade.

Oscar Wilde foi o formulador do estilo pessoal do homossexual masculino moderno. Assim, durante a maior parte deste século, o mundo homossexual masculino reproduziu o salão, mesmo em botecos vagabundos de cidades provincianas. Nos anos 20, enquanto excursionava com um espetáculo itinerante de travestis, perguntaram a Mae West por que ela só andava com homossexuais masculinos, e nunca femininos. Ela respondeu: "As lésbicas não são pessoas bem-humoradas". Da vida e da obra de Wilde veio a estética do *high camp*, um modo apolíneo de comédia e connoisseurismo. Como atesta Mae, as lésbicas como grupo jamais foram nem *camp* nem cômicas. O homossexual masculino, por sua autoconceitualização wildiana, executa o trabalho da imaginação ocidental. Mesmo hoje, que o *camp* desapareceu, parte do mundo homossexual masculino ainda segue um extinto código aristocrático: consciência de classe, estratificação racial, veneração amorosa da juventude, beleza e fascínio, amor ao escândalo e à fofoca, e uso do ferroante *bon mot* e da persona teatral do andrógino de maneiras. Assim, o epiceno inglês de Wilde transmitiu secretamente hierarquismo britânico a outras terras e outras épocas.

O sistema de casta de *The importance of being earnest* é regido por lady Bracknell, com seu antagonismo gorgônico direto. Até a campanha ela toca de "uma maneira wagneriana". Seus pronunciamentos dominadores têm um som exaltado, de trombeta. No filme, dame Edith Evans, a lady Bracknell definitiva, senta-se no trem com destino à mansão acompanhada por rajadas de música alta, imponente. Está serenamente voltada para nós em frontalidade cortesã, como um totem dinástico. A tomada prefigura a fotografia de Diane Arbus, "Mulher de véu na Quinta Avenida" (1968), em que a cabeça envolta em turbante de uma viúva mostra a mesma massividade masculina. Em outra parte, Wilde diz: "Vinte anos de namoro fazem uma mulher parecer uma ruína; mas vinte anos de casamento a tornam uma espécie de prédio público".⁴⁴ A função de lady Bracknell como severa guardiã da convenção social deu-lhe um caráter arquitetônico. Ela é masculinizada pelo princípio de abstração hierárquica que vi atuando na monumentalidade egípcia.

A única mãe na peça de Wilde está longe de ser indulgente em relação à emoção ou ao namoro. Campeã da forma pública, lady Bracknell insiste em casamentos de interesse. Como uma matrona romana, despreza a doença e a fraqueza. Assemelha-se às grandes damas de Henry James, ou à anfitriã da alta sociedade dos irmãos Marx, feita por Margaret Dumont, cujo rosto largo, vasto busto e altura estatuesca simbolizam a solidez e impassividade das instituições. O que há de wildiano em Margaret é seu vazio. Sorrisos luminosos e olhares arrepiantes alternam-se em seu rosto com louca regularidade. Todas as emoções

são transitórias, porque nenhuma vai muito fundo. Como os andróginos de Wilde, ela não tem memória, refazendo-se a cada momento, independentemente do insulto que sofra dos delirantes, dionisíacos irmãos Marx. Lady Bracknell tem mais controle sobre seu mundo ficcional. Suas auto-asserções são clarões de mesmerizante poder feminino. Os homossexuais masculinos transformaram a palavra “megerice”, * aplicada a mulheres dominadoras, numa coisa estranhamente positiva. “Ela é uma senhora megera”, dizem aprovadoramente de egoístas como Barbra Streisand. Eu identifico a locução como mais um hierarquismo. Lady Bracknell é uma megera desse tipo, injusta, imoderada, ditatorial.

Dos heróis da peça, Algernon está mais para o lado esteta efeminado. Como lorde Henry Wotton, ele fala “languidamente”, e “sempre se veste com excesso”; seu apartamento é “luxuosa e artisticamente mobiliado”. No texto original, ele grita: “Exercício! Deus do céu! Nenhum cavalheiro jamais faz exercício. Parece que você não entende o que é um cavalheiro”.⁴⁵ Algernon defende a opinião tardo-romântica da vulgar inautenticidade da ação. Quando Jack o censura por “comer sonhos tranqüilamente” durante uma crise, ele responde: “Bem, não posso comer sonhos de uma maneira agitada. A manteiga do recheio provavelmente escorreria para os punhos de minha camisa”. Comer sonhos é a única ação de que é culpado. Energia não passa de agitação, um centrífugo e dionisíaco espalhar de manteiga pela sala, manchando o polido mundo de superfícies. Jack também pode ser epiceno: acha a vida no campo e na cidade “excessivamente entediante”; aceita a definição de lady Bracknell de seu hábito de fumar como uma digna “ocupação” de tempo integral. Na interpretação, as diferenças entre Jack e Algernon não devem ser significativas. São duplos românticos que acabam se juntando fatalmente. A peça assemelha-se a *A moça dos olhos dourados* de Balzac, no fato de irmãos separados no nascimento localizarem um ao outro por magnetismo telepático. Além disso, Jack e Algernon, como estudantes amontoados numa cabine telefônica, tentam enfiar-se na mesma identidade, a do fictício Ernesto.

A simetria entre os pretendentes de Wilde corresponde à simetria muito mais completa entre as duas mulheres, que o filme estraga fomentando antagonismo populista contra a elitista Gwendolen. A grandeza da cena da mesa de chá se perde se o público é levado a ficar do lado de Cecily. Sua beleza depende de equilíbrio apolíneo, igualdade militar entre ferozes oponentes. Gwendolen e Cecily são como as mulheres duplas de Rossetti, dançando no prado do caramanchão. Sua irmandade romântica é visível nos dois momentos em que têm pensamentos simultâneos e cantarolam em voz alta em frases misteriosamente sincronizadas. As gêmeas de Wilde fundiram-se numa única personalidade hierárquica. Diferem apenas em estilo aristocrático, no qual Gwendolen é mestra consumada. Ela preenche a definição do nobre dada por Goethe: “Uma certa graça senhorial nas coisas comuns, uma espécie de alegre elegância nas coisas sérias e importantes”. Perguntando “Que é um nobre?”, Nietzsche responde

(*) *Bitchness*, de *bitch*, cadela, que também tem os sentidos de puta e megera. (N. T.)

como que descrevendo Gwendolen: “Aparente frivolidade nas palavras, trajas, porte, por meio dos quais uma estóica severidade e auto-suficiência se protegem contra todas as imodestas curiosidades. Lentidão de gesto e de olhar”. Ela é como o cavalheiro da “mais alta classe ociosa” de Veblen, que tem “uma divina segurança e uma imperiosa complacência, como de alguém habituado a exigir subserviência e a não ligar para o amanhã”.⁴⁶ Cecily não atingiu esse nível de sofisticação, devido à sua vida rural. Mas assim que se casar em Londres, certamente fará rápidos progressos na escola de mundanismo wildiana. Lady Bracknell prevê isso quando diz de Cecily: “Bela criança! Seu vestido é de uma simplicidade triste, e os cabelos parecem quase como a Natureza os teria deixado. Mas logo poderemos mudar isso. Uma consumada criada francesa produz um resultado realmente maravilhoso num muito breve espaço de tempo”. As criadas francesas, embaixadoras da Paris de Baudelaire, são travessas nigromantes que transformam a natureza em arte.

Cecily não é nenhuma *ingénue* inocente. Na verdade, seu comportamento romântico é ainda mais perverso que o de Gwendolen. Invertendo o hábito das histórias de amor, Wilde dá a suas mulheres uma retórica mais “experiente” que a de seus pretendentes. Por exemplo, Gwendolen, com erudição decadentista, descarta como “especulação metafísica” a queixosa pergunta de Jack sobre se continuaria a amá-lo se seu nome afinal não fosse Ernest. Mais tarde, ela observa: “A simplicidade de seu caráter o torna perfeitamente incompreensível para mim”. A mulher é complexa, o homem simples. Mesmo quando Gwendolen diz: “Adoro você”, há um matiz glacial de satírica autodramatização. Os andróginos-donzelas de *The importance of being earnest* têm uma estranha precocidade, uma maneira de surpreender a conversa de ângulos inesperados e derrotar o espirituosismo de seus pretendentes. Os homens amam e são amados, mas são manipulados pelas mulheres, que prevêm cada passo deles. As mulheres ditam a estrutura e o ritmo do relacionamento. Os homens pensam que agem por si, mas são sempre precedidos e previstos, não por uma vampira daimônica do decadentismo continental europeu, mas pela petulante jovem inglesa de tradição literária. As mulheres são ávidas por casar-se — provavelmente para dominar! No casamento, segundo a definição de lady Bracknell, o homem é recessivo. Gwendolen diz de seu pai acovardado: “O lar me parece a esfera adequada para o homem”.

Uma das coisas admiráveis em *The importance of being earnest* é a previsão feminina da vontade masculina. Nada do que os homens fazem surpreende as mulheres, porque estas vêem a peça do alto de uma montanha de onisciência delfica. O fato de Wilde dar a Cecily o noivo mais efeminado sugere alguma coisa problemática nela. O fatigado Algernon é revoltantemente presunçoso — até conhecer Cecily. Ela toma imediatamente a ofensiva, voltando o cumprimento dele contra ele e assumindo o controle da conversa. Apesar de sua aparência inocente, não é virtude o que ela busca num pretendente. Se Algernon não é “mau”, como se diz, é inútil. A cena da proposta de casamento é um desempenho espantoso. Embora tenham acabado de conhecer-se, Cecily afirma

que ela e Algernon estão noivos há meses. Ele fica desorientado, enquanto ela revela uma longa saga de namoro, separação e reconciliação, registrada em diários e cartas. Algernon protesta: "Cartas minhas! Mas, minha encantadora Cecily, eu jamais lhe escrevi carta alguma". Ela responde: "Você dificilmente precisa me lembrar disso, Ernest. Eu me lembro muito bem que fui obrigada a escrever suas cartas por você. Eu sempre escrevia três vezes por semana, e às vezes mais". Ela imaginou-o antes que ele tivesse tido qualquer oportunidade de agir por si mesmo. Como o William Wilson de Pope, Algernon encontra seu outro ego, um *doppelgänger* projetado por Cecily. Ela cria um passado para ele, um conjunto de memórias pré-fabricado. Ele é tão passivo quanto o Hermafrodita de cera da *Witch of Atlas*, de Shelley, outra astuta reclusa rural. Algernon fica meio encantado, meio horrorizado. A brincadeira oscila estonteantemente de um lado para outro, da ilusão para a realidade. O episódio é um desenvolvimento da cena de namoro de Rosalinda com o tutelado Orlando, em que um pretendente é envolvido na imaginação de um andrógino feminino. Em ambos os casos, a união romântica é tramada de antemão por uma engenhosa dramaturgia virgem. Wilson Knight adverte: "Sempre nos deixamos oprimir por uma mulher da qual nada sabemos".⁴⁷ Algernon, em um estado de ignorância masculina, deixa-se ficar noivo de uma mulher da qual nada sabe. Assim, a espíritosa manipulação do pretendente por Cecily é mais invasora da autoridade masculina que as manobras mais mandonas de Gwendolen e lady Bracknell.

O maravilhoso arejamento de *The importance of being earnest* vem da maneira como desvia para a comédia relações sexuais potencialmente sinistras. O acasalamento se realiza com uma facilidade de sonho. O perigo e a treva ctônica transmutam-se em reluzentes palavras e gestos apolíneos. Eu chamo a mulher de "a oculta". O formalismo epiceno e o materialismo visionário de Wilde põem tudo que é oculto e interno em deslumbrante visibilidade. A turbulência sexual jamais perturba a lisa e urbana superfície da peça. E no entanto é um drama da voraz "vontade feminina" de Blake. Tanto Gwendolen quanto Cecily querem casar-se com um homem chamado Ernest: os homens devem ser sérios, onde as mulheres não devem. Wilde diz: "Em todas as questões importantes, a classe, não a sinceridade, é o essencial". E em outra parte: "O que as pessoas chamam de insinceridade é apenas um método pelo qual podemos multiplicar nossas personalidades".⁴⁸ Obrigando seus pretendentes a serem sérios e sinceros, as mulheres os circunscrevem psicodramaticamente. Em outras palavras, amaram os homens com limitações rituais antes do casamento. Elas, enquanto isso, ostentam sua própria falta de seriedade, como na cena da mesa do chá, quando sabotam e contradizem uma à outra com jovial indiferença pela verdade ou a lógica.

Por que os homens se precipitam a rebatizar-se como "Ernest"? Abandonam sua identidade e empreendem uma regressão para nascerem de novo de acordo com a imagem do desejo feminino. As mulheres professam um choque de admiração: "Está disposto a fazer essa coisa terrível por mim?". "Para me agradar, você está disposto a enfrentar essa pavorosa provação?" O batismo,

um acontecimento passivo, sem risco, torna-se um excruciante *rite de passage*. A peça parodia as convenções sociais: por exemplo, Jack, como o herói arquétípico, tem um nascimento misterioso — numa estação de estrada de ferro. Como em *The rape of the lock*, a comédia é produzida por uma diminuição da escala do conflito épico. No auge das hostilidades, Gwendolen informa solenemente a Cecily: “Você encheu meu chá de torrões de açúcar, e embora eu tenha pedido com a máxima clareza pão com manteiga, você me deu bolo”. Este diálogo (dito com perfeição, lamentosamente, por Joan Greenwood) imita explosões de drama poético como “Conspuras a Deus e à nação com teu ato irresponsável e odioso!”. Mas, em termos psicológicos, o prazer de Gwendolen e Cecily com a disposição dos homens de batizar-se traduz-se como: “Por mim, você está disposto a voltar à infância?”. As mulheres são lingüistas procrustianas, fazendo picadinho das identidades e linhas vitais de seus pretendentes. A reconciliação entre os sexos na peça é portanto muito mais complicada do que parece. O “auto-sacrifício” (palavra de Gwendolen) do homem que a torna possível é induzida por coerção feminina, tirania maternal nascente. O grande feito de *The importance of being earnest* é que a platéia não sente nenhuma dessas ambivalências emocionais, tão perfeitamente reorientou-se e absorveu-se a ansiedade sexual. Mas nossa satisfação no final vem em parte do senso subliminar dos muitos perigos presentes que não puderam desenvolver-se. O espírituosismo epiceno de Wilde mantém o poder ctônico sob controle, transformando todos os quatro personagens principais no vítreo andrógino de maneiras, que escapa e transcende a fisiologia.

The importance of being earnest é uma purificação ritual das obras anteriores de Wilde, *Dorian Gray* e *Salomé*. Desfaz a ansiedade de duas relações críticas, ambas um casamento romântico de personas sexuais. O primeiro é entre um homem e seu duplo. Em *Dorian Gray*, o duplo-retrato sai vitorioso, ao readquirir beleza eterna matando seu modelo humano. Em *The importance of being earnest*, John Worthing cria uma dupla identidade para si: é Jack no campo, mas um fictício Ernest na cidade. Seu amigo Algernon assume esse falso ego para invadir a casa de campo como Ernest Worthing. Nesse momento, Jack, vestido de negro, chega e anuncia a morte de seu irmão Ernest. Jack fica chocado ao saber que, longe de estar morto, o inexistente Ernest se encontra sentado na sala de jantar. Como em *Dorian Gray*, o duplo adquiriu uma vida desagradável, escapando do controle de seu amo. Como *The importance of being earnest* é uma comédia, o duplo não pode exercer a pressão daimônica que exerceu no romance de Wilde. Jack fica furioso com o vexame, mas não aterrorizado. Esse é um dos momentos em que vemos Wilde usando o epiceno apolíneo para neutralizar seus antecedentes literários. Aqui ele descarrega o instável ocultismo do tema romântico do duplo. *The importance of being earnest* termina com a conjugação de duplos que identifico como um *motif* básico do romantismo. Nos últimos momentos da peça, revela-se que Jack, para seu próprio pasmo, se chama Ernest afinal. Assim, funde-se com seu alter ego. Além disso, revela-se que Algernon é o seu irmão há muito desaparecido. Ou seja, a pessoa que posa de ir-

mão inventado torna-se esse irmão. A conjunção de duplos na última página de *Dorian Gray* significa contaminação leprosa e morte. Mas *The importance of being earnest* termina em fraternal concórdia e alegria. Wilde tira a negatividade do sinistro tema romântico do espectral segundo ego, mudando o gênero para a comédia, com sua tradição clássica e renascentista do gêmeo desaparecido.

A segunda relação que *The importance of being earnest* purifica é entre homem e mulher ctônica. É o tema de *Salomé* (1893), que engloba a tradição decadentista francesa da *femme fatale*. Wilde escreveu-a em francês, a língua de prestígio decadentista. A tradução irregular é de lorde Alfred Douglas. Cinquenta anos depois, outro irlandês exilado usaria o francês para sua melhor peça, *Waiting for Godot* [Esperando Godot]. *Salomé* contém a única mulher ctônica de Wilde. O francês é sua estratégia de distanciamento lingüístico, deitando um impassável fosso ou canal da Mancha entre o esteta homossexual e a *femme fatale*. Para o idealizante Wilde, o ctônico é literalmente um domínio estranho. Ele destina *Salomé* ao francês para manter sua língua nativa em estado de pureza apolínea. A tradução, por seu amante, é portanto um redesbastamento do texto, uma descontaminação de seus perigos femininos.

Salomé soa melhor em francês, já que a prosa inglesa, como foi demonstrado pelo doloroso fracasso de *The waves*, de Virginia Woolf, não sustenta um estilo encantatório. *Salomé* está cheia de repetições hieráticas e excessos teatrais decadentistas. Por exemplo, Salomé e Jokanaan (João Batista) estão mergulhados em profunda conversa, quando o jovem sírio apaixonado por ela se mata de repente e cai entre eles. Nenhum dos dois dá a menor atenção a essa extraordinária interrupção, que é como um saco de roupa suja jogado no chão. *Salomé* transformou-se inevitavelmente numa ópera, nas mãos de Richard Strauss (1905). Eu disse que a linguagem epicena de Gwendolen é não tanto comunicação quanto auto-isolamento hierático. Do mesmo modo, o diálogo em *Salomé* é voltado para si mesmo e auto-hipnotizante. As personagens são sonâmbulos catatônicos, praticamente andróginos como o meu tipo andróide. As palavras são subordinadas à visão, ao longo de ásperezos planos de contato ou evasão ocular. Wilde leva a um extremo obsessivo a erotização decadentista da experiência visual iniciada por Gautier. Salomé fita João, enquanto Herodes e o sírio a fitam. O sexo paira num estado de transe estático, estéril. Salomé é uma vampira do romantismo tardio, fixando João com seu agressivo olho de Medusa e conduzindo-o à passividade terminal da morte. Wilde escreveu numa época em que as senhoras respeitáveis evitavam um olhar demasiado “livre”, marca da prostituta — uma regra de conduta moral ausente dos filmes sentimentais de hoje sobre tempos pré-modernos.

Huysmans faz de Salomé uma “mulher virginal e lúbrica”, pensando tudo e não fazendo nada. Ortega y Gasset diz: “Salomé tem fantasias de uma maneira masculina”.⁴⁹ Cecily Cardew, sugiro, é uma revisão por Wilde de sua fantasiante Salomé. As duas lançam a imaginação em busca de um homem, como Clitemnestra lança a rede sobre Agamêmnon. Em *Salomé*, como em *Dorian Gray*, um homem posa para seu retrato: a cabeça de João é literalmente desenhada

a partir do natural. Salomé cria uma obra de arte decadentista: a cabeça decepada é o destino do homem esculpido pela vontade feminina. A incrível rubrica de Wilde: “Um imenso braço negro, o braço do Carrasco, emerge da cisterna, trazendo num escudo prateado a cabeça de Jokanaan”.⁵⁰ Essa grotesca ereção — a única possível numa obra decadentista — pode ser uma lembrança da negra árvore da natureza de Baudelaire, erguendo ao alto o poeta crucificado. Salomé toma a cabeça, beija-a e monologa com ela, como Hamlet no cemitério. Como a Rachilde de Raoule, faz amor com o morto. Como Dorian Gray, beija seu próprio retrato, um detalhe captado por Beardsley em *O clímax*, em que homem e mulher parecem imagens medusinas no espelho (fig. 47). Em *A recompensa da dançarina*, Beardsley transforma a cabeça e o escudo sobre o braço negro numa escultura macabra num pedestal. Infelizmente, sua Salomé, acariciando os longos cabelos do santo, parece um pouco uma cozinheira preparando o assado do jantar.

No fim, a *femme fatale* é aparentemente derrotada, esmagada sob os escudos da guarda do palácio. Eu interpreto esse bizarro método de execução como um símbolo da perda de controle perceptivo por Salomé. Ela é sepultada sob os múltiplos objetos do mundo material. Esse era o medo da Cleópatra sufocada de Gautier, que acho que Wilde adapta. Mas o vampiro tem mil vidas, e não é tão facilmente dominado. Em *The importance of being earnest*, Wilde tenta de novo, e desta vez consegue. Como *Salomé*, *The importance of being earnest* trata do tema da dominação feminina. Como construção apotropaica, absorve a ansiedade sexual expressada mas não resolvida em *Salomé*. *The importance of being earnest* purifica a mulher de sua mácula ctônica, transformando-a no cristalino andrógino de maneiras. Agora o domínio vampíresco do plano do contato ocular pela mulher é um instrumento não de obsessão e escravidão sexual, mas de busca do chique. As hierarcas de Wilde governam o salão da luz solar apolínea, não o escuro mundo-útero dos objetos sem contorno.

Mitologicamente, diz Frye, a comédia marcha para “o renascimento e renovação dos poderes da natureza”.⁵¹ *The importance of being earnest* é a comédia menos natural da grande literatura. Sua inspiração básica é a hostilidade decadentista à natureza. O teatro é um modo de vocalismo dionisíaco, enquanto as obras apolíneas se caracterizam por silêncio e clareza visual. *The importance of being earnest*, com seu formalismo apolíneo e sua linguagem delimitada, é uma tentativa de cortar as raízes dionisíacas do teatro e criar um teatro apolíneo, tão friamente delineado quanto um *objet d'art*. A peça é a última escaramuça na campanha do romantismo tardio contra a natureza. Em *The decay of lying*, Wilde pergunta: “Pois que é a Natureza? Não é nenhuma grande mãe que nos tenha parido. É criação nossa. É em nosso cérebro que ela desperta para a vida”. A natureza de Wilde é como a Atena de Ésquilo, nascida de um deus homem. Adotando o tom de Baudelaire, ele declara: “A arte é nosso vivo protesto, nossa valente tentativa de ensinar à Natureza o lugar dela”.⁵² Mas a natureza de Baudelaire ainda é ctônica, em toda a sua crueldade e barbarismo.



47. Aubrey Beardsley, O clímax, de Salomé, 1894.

Wilde, tentando retirar o ctonismo da natureza, trivializa-a, um erro pelo qual sofrerá mais tarde.

Baudelaire, graças a Sade, escreve em última análise contra Rousseau. Wilde, combatendo a cultura vitoriana, escreve em última análise contra o discípulo de Rousseau, Wordsworth. Minha teoria é a seguinte: Coleridge é a única maneira de derrotar Wordsworth. O Wilde apolíneo, incapaz de adotar a visão daimônica da natureza de Coleridge, perde para Wordsworth e, espantosamente, cai de volta nele. No fim de sua carreira, Wilde torna-se Wordsworth, do mesmo modo como Dorian Gray se torna lorde Henry Wotton. Um dos preceitos antiwordsworthianos de Wilde: “O primeiro dever na vida é ser tão artificial quanto possível”. Rejeita a analogia de Wordsworth entre imaginação e natureza: a única “função da Arte” é despertar “requintadas emoções estéreis”. Seu porta-voz em *The decay of lying* recusa-se a deitar na grama e fala: “Mas a Natureza é tão desconfortável. A grama é dura, tem muitos calombos, é úmida, e cheia de insetos pavorosos”.³ Essa resposta, negando que o homem possa estar à vontade na natureza, é bastante divertida — até nos lembrarmos que Baudelaire criou uma grande obra de arte sobre esse tema, “Uma carcaça”, em que a natureza inóspita fervilha de vermes. Wilde parece estar combatendo pela liberdade da imaginação, mas suas frívolas observações sobre a natureza subestimam o poder dela. Acho que nesse período ele ia a demasiadas festas chiques, uma prática fatal para a literatura séria. *A doce vida* (*La dolce vita*, 1959), de Fellini, termina com uma exausta tropa de festeiros decadentes vagando por uma praia sombria ao amanhecer. Ali vêem, encalhada, uma monstruosidade da natureza primeva, a aparição do que reprimiram, e portanto se tornaram.

Tomada em seus próprios termos, a sátira perversa de Wilde a Wordsworth pode ser deliciosa. Wilde, evidentemente, é indiferente ao sublime: as cataratas do Niágara são “apenas uma imensa quantidade de água indo na direção errada e depois caindo sobre rochedos desnecessários”. Do Mississippi, em furiosa inundação, disse: “Nenhum rio bem-comportado devia agir desse jeito”. Está invocando princípios apolíneos: a natureza ao mesmo tempo não tem forma e tem má forma. Meu favorito dos epigramas, dos tempos de ginásio: “As pessoas que contam seus pintos antes de chocados agem com muita sabedoria: porque os pintos correm por aí de um modo tão absurdo que é quase impossível contá-los com precisão”.⁴ Os pintos frenéticos de Wilde são os narcisos do prado de Wordsworth, “balançando as cabeças em alegre dança”. A energia vital da natureza tornou-se tolo tumulto. Os pintos incontáveis são um bando menádico examinado e desprezado por um espectador apolíneo, espiando através de seu monóculo de dândi. Serão esses pintos as mulheres como chocadoras/procriadoras? Wilde vê a natureza tão irresponsável quanto um alastramento proletário.

The importance of being earnest está cheio de golpes contra Wordsworth. Lady Bracknell pergunta: “O senhor tem uma casa na cidade, espero? Dificilmente se poderia esperar que uma moça com uma natureza simples, não mimada, como Gwendolen, morasse no campo”. Gwendolen, dando uma olhada no

jardim, observa: "Eu não fazia idéia de que há tantas flores no campo". Para Wilde, a cidade é o centro de valor. Ele disse, numa conversa: "A vida na cidade nutre e aperfeiçoa todos os mais civilizados elementos no homem". E: "Um cavalheiro jamais olha pela janela".⁵⁵ Quando, pressionado por seu produtor, Wilde reduziu três atos, fez várias mudanças de perspectiva lamentáveis. A cena da mesa do chá se passava originalmente na sala de estar, não no jardim. A sala de estar, seu lugar correto, é o salão do andrógino de maneiras do século XVIII. As revisões também destruíram uma das rubricas mais sardônicas do teatro inglês. A guerra entre os sexos da peça começava originalmente com as mulheres levantando acampamento: "Elas retiram-se para o jardim com expressões de desprezo".⁵⁶ Essa frase brilhante estende o antinaturismo de Wilde além de seu alvo imediato, Wordsworth, e absorve toda a poesia inglesa, remontando às donzelas e jardins de Spenser, Donne e Marvell. As duas belas ninfas irmãs de Spenser saem furiosas, de testa franzida, num prado de repente menos idílico. A rubrica agora diz: "Elas retiram-se para dentro de casa com expressões de desprezo" — com o que houve uma tremenda perda de referência.

A revolta do alto romantismo contra o neoclassicismo fecha o círculo no Wilde do romantismo tardio. Como os neoclássicos, ele exalta a sociedade acima da natureza bruta, a aristocracia acima da democracia, a artificialidade acima da simplicidade, o espirituosismo acima da emoção, a limitação apolínea acima da ilimitação dionisíaca. Wilde confirma a crença de Rousseau e Wordsworth de que seguir a natureza torna o homem terno e benévolo: desviando-se da natureza do alto romantismo, Wilde torna-se cruel. Ataca o gosto vitoriano pelo *pathos*, como quando diz de uma cena lacrimosa de Dickens: "É preciso ter um coração de pedra para ler a morte da Pequena Nell sem dar risada". Como Sade e Freud, Wilde vê o altruísmo como egoísmo disfarçado. Lorde Wotton diz: "Posso simpatizar com tudo, menos com o sofrimento", e "as pessoas filantrópicas perdem todo senso de humanidade. É o traço que as distingue". O princípio básico de Wilde é a perfeição estética da persona, além da moralidade. Lorde Henry diz a Dorian: "Ser bom é estar em harmonia com o próprio ego. Discórdia é ser obrigado a estar em harmonia com os outros". Em seu julgamento, Wilde disse: "Creio que nossa própria realização é o primeiro objetivo da vida". Ele ecoa lorde Henry: "O objetivo da vida é desenvolver-se. Realizar perfeitamente a própria natureza — é para isso que cada um de nós está aqui".⁵⁷ É a voz pagã do Wilde helenófilo. Completa auto-realização: não era o que buscava Nero? Átila, o huno? Hitler? O extremismo do romantismo tardio continua sendo desconfortavelmente *avant-garde*.

Wilde era incapaz de simpatia ou emoção coletiva, devido à sua oposição apolínea ao dionisíaco, o modo do "Muito" e do que eu chamo de enfático. Na queda, seu sistema apolíneo foi derrubado e demolido. Tudo começou com uma auto-enganosa literalização. A reluzente grande cadeia do ser de *The importance of being earnest* é uma construção visionária, e não o verdadeiro mundo social de lei, finanças ou aristocracia. Wilde sabia disso. Mas embriagado com seu supremo sucesso artístico, que materializara Dorian Gray como lorde Alfred

Douglas, buscou desviar o poder institucional para seus próprios fins egoístas. Furioso com Queensberry, Wilde cruzou a linha da ficção para a realidade, da qual jamais retornou:

A única ação vergonhosa, imperdoável e absolutamente desprezível de minha vida foi permitir que me obrigassem a recorrer à Sociedade em busca de ajuda e proteção. [...] Evidentemente, assim que pus em movimento as forças da Sociedade, ela voltou-se contra mim e disse: "Você viveu todo esse tempo desafiando minhas leis, e agora recorre a essas leis em busca de proteção? Vai ter essas leis exercidas integralmente. Vai submeter-se àquilo a que recorreu". O resultado é que estou no cárcere.⁵⁸

O daimon hubristicamente invocado por um tardo-romântico apolíneo é a própria sociedade, um gênio que não quer voltar para dentro da garrafa.

Esmagado pela condenação e prisão, Wilde passa por uma revolução de princípios. *De profundis* contém uma das mais extraordinárias retratações da história da arte. O impiedoso sofisticado agora abraça o sofrimento como a mais alta experiência humana:

Eu vivia inteiramente para o prazer. Fugia da dor e do sofrimento de qualquer espécie. Odiava a ambos. Resolvi ignorá-los até onde possível, ou seja, tratá-los como modos de imperfeição. Não faziam parte do meu esquema de vida. Não tinham lugar em minha filosofia.

A mãe dele muitas vezes citava os versos de Goethe sobre o choro nas "horas da meia-noite": "Eu me recusava absolutamente a aceitar ou admitir a enorme verdade oculta neles. Não a entendia". Mas um ano chorando na prisão mudou sua mente:

Os sacerdotes, e as pessoas que usam frases sem pensar, às vezes falam do sofrimento como um mistério. É de fato uma revelação. Discernimos coisas que nunca discernimos antes. Vemos toda a história de um ponto de vista diferente. [...] Agora vejo que a dor, sendo a suprema emoção de que é capaz o homem, é ao mesmo tempo o modelo e o teste de toda grande Arte.⁵⁹

A mulher maternal era fundamental para o culto da natureza de Dioniso, que usa os vestidos e fitas dela na arte. O homem efébio era o modelo dos deuses olímpicos apolíneos, cuja indiferença à emoção é explícita em *De profundis*: Wilde fala da crueldade de Apolo e Atena, esta com os "escudos de aço" de seus olhos impiedosos.⁶⁰

Na prisão, o amoral adorador da beleza passa da crueldade apolínea, no auge em seu efébio Dorian Gray, para a empatia dionisíaca, província da mulher homossexual madura, sua própria mãe poderosa. Mulher é internalidade, procriativa e emocional. *De profundis* [Das profundezas] foi escrito em lágrimas e à hora da meia-noite, não à luz solar apolínea. Desce no turvo e fluido mundo feminino de incubadora invisibilidade, que *The importance of being earnest* combate. *The decay of lying* nega a prioridade da natureza: "A natureza não é nenhuma grande mãe que nos pariu". Mas *De profundis* declara: "A

Terra é mãe de nós todos''. Pela mais amarga das ironias, o apolíneo Wilde foi lançado de volta nos braços da natureza maternal. Suas palavras no fim de *De profundis* ecoam a ode de Swinburne à mãe-oceano: "Sinto um grande anseio pelas simples coisas primevas, como o Mar, para mim não menos mãe que a Terra. Parece-me que todos olhamos à Natureza demais, e vivemos com ela de menos. [...] Sinto-me seguro de que há purificação na força dos elementos, e quero voltar a eles e viver em sua presença".⁶¹ A biografia decadentista de Wilde cumpriu o modelo profético de Huysmans: o homem em guerra com a mãe natureza sofre ignominiosa derrota e tem de render-se a ela, para ser curado e desintoxicado.

Como a poesia de Swinburne, *De profundis* mapeia uma regressão ao pré-matriarcado histórico, antes da invenção da sociedade masculina e mesmo antes do nascimento dos objetos. Os leitores perderam o impulso primitivizante na obra porque ela contém muita coisa sobre Cristo que desvia a atenção. As referências cristãs não têm mais significado do que nos poemas de mistério de Coleridge: Cristo é o homem-heroína último, o passivo sofredor público. Wilde descreve "a crucificação do Inocente diante dos olhos de sua mãe e do discípulo a quem amava".⁶² Devemos ver Wilde no patíbulo — e aos pés da cruz, o duo nervoso de lady Wilde e Douglas. A longa dissertação sobre Cristo é lúgubre e comodista. Mas como acontece em *The ancient mariner*, a autopiedade é a mesmerizante litania e *modus operandi* do homem-heroína romântico.

A nova idéia de Wilde, de que a dor é "a suprema emoção", e "o modelo e teste de toda grande Arte", funde o emocionalismo helenístico com o *pathos* vitoriano. Apesar do cinismo de seus epigramas, ele sempre foi vulnerável ao sentimentalismo. Ele próprio via uma ligação entre os dois: "Lembrem-se que o sentimentalista é sempre um cínico no fundo. Na verdade, o sentimentalismo é apenas o feriado bancário do cinismo". A fraqueza de Wilde é vexatoriamente óbvia no terrível episódio de Sybil em *Dorian Gray* e no tratamento melodramático das mulheres infelizes de suas peças. Examinando sua carreira em *De profundis*, ele superestima enormemente suas realizações no teatro e na poesia: "Tudo que eu tocava, tornava belo, num novo modo de beleza".⁶³ Mas é exatamente quando ele tenta ser "belo" que é mais sentimental. Embora fizesse muito alarde de sua condição de poeta, nenhum dos tépidos poemas teria preservado seu nome após a morte. Os trechos "poéticos" de seus ensaios, comparados com momentos paralelos em Baudelaire, são aguados e patéticos. O catálogo de inestimáveis *objets d'art* de *Dorian Gray* é tomado de empréstimo a Huysmans e escrito num inglês que não chega perto da soberba tradução de *Às avessas*, de Robert Baldick. Ao contrário de Gautier, Wilde tem poucos poderes de descrição exuberante ou lírica. Seus esforços para ser belo parecem pueris, ou, mais precisamente, *de menina*.

Embora Wilde fosse o mais impiedoso adversário de Wordsworth, os dois possuíam psicologias criativas praticamente idênticas. O principal perigo para a imaginação tanto em Wilde quanto em Wordsworth vinha de um incontrolado elemento de *pathos* sentimental feminino. O fraco na literatura de Wilde,

em toda parte entremeadado com o forte, resulta de um surgimento ou exumação dessa persona feminina, que nasce, como em Wordsworth, de complexidades de identificação com uma *mater dolorosa*. Isso talvez tenha contribuído para a queda de Wilde. Além da perda de seu processo de difamação, ele teve ampla oportunidade de deixar o país entre o primeiro e o segundo julgamentos. Como diz Ellmann: "Ele incitou a época a crucificá-lo, e evidentemente ela se mostrou tão aquiescente em tais questões como as outras épocas".⁶⁴ Sua relutância em fugir fazia parte de seu ritual público de humilhação da vontade. Em Wilde e Wordsworth, os homens devem ser hermafroditizados pela tragédia.

Wilde desenvolvera sua personalidade a um tão alto grau de tensão que toda a natureza e a cultura faziam uma pressão insuportável sobre os limites do ego. A réplica cômica da alta comédia é às vezes chamada de "delicada", sugerindo seu caráter reluzente e cristalino. A delicadeza do espirituosismo mundano vem de sua compacticidade e estreiteza, sua decidida condensação e contração. Pode separar-se do *que está excluído*. Os epigramas epícenos de Wilde pertencem à tradição botticelliana do traço inciso, usado para o mesmo fim por Spenser e Blake. Suas delimitações apolíneas são tentativas de separar a linguagem da natureza arquetípica. O esteticismo baseia-se na exclusão da natureza. Mas Wilde foi destruído por sua visão simplista da natureza, cuja ferocidade ctônica jamais captou imaginativamente. A repulsividade da natureza procriativa é o primeiro princípio crucial da beleza decadentista. As magníficas superfícies lapidares de Moreau e Huysmans, as requintadas cintilações da imagística no Gautier da última fase e em Baudelaire tornaram-se possíveis pelo poder hostil que esses artistas viam na natureza. A infirmitude e liquidez da natureza energizam a reação estética, produzindo uma arte rigorosa de dureza cristalina. Wilde, cegando-se para o ctônico, separou-se das fontes primais de beleza decadentista. Assim, suas poesias e prosas poéticas são fracas e inconseqüentes.

O motivo pelo qual Wilde criou sua melhor obra depois de tornar-se homossexual é que as mulheres simplesmente reforçaram sua própria feminilidade. Ele não tinha talento para a lírica, já que a lírica se baseia na emoção simples, "natural". A literatura de Wilde tem de ser hierárquica, para ser bela. Ele tem de matar a emoção com crueldade apolínea. O heterossexualismo inibia sua imaginação porque a mulher é física e fisiologicamente interna. Wilde diz, seguindo Gautier: "Para o temperamento estético, o vago é sempre repelente. Os gregos foram uma nação de artistas porque foram poupados do senso do infinito".⁶⁵ Substituam o infinito pelo invisível, esse reino escuro do corpo feminino para o qual se volta a arte helenística, reproduzindo o movimento para dentro da filosofia grega. A conversão de Wilde à adoração homossexual da beleza proporcionou-lhe a imagem básica do corpo masculino articulado, com toda a sua externalidade sexual. O menino bonito, por sua falta de vida interna, tornou-se o emancipador da imaginação de Wilde.

Em *The importance of being earnest*, o poeta fracassado criou uma magnífica poesia nova, que nem ele mesmo reconheceu. A peça de Wilde, depois de *The faerie queene*, de Spenser, e *Epipsychidion*, de Shelley, é a mais deslum-

brante explosão de poesia apolínea na literatura inglesa. Tornou-se possível por uma transformação hermafrodita, a mais estranha que já estudei. O desejável corpo masculino foi eficaz para Wilde por fixar limites visíveis. Em geral, epiceno é sinônimo de efeminação. Mas o epiceno tornou Wilde *mais masculino*, dando-lhe o poder agressivo de delimitação apolínea, que encontro em toda parte na linguagem, maneiras e ordem social aristocráticas de *The importance of being earnest*. O epiceno deu a Wilde a disciplina da forma conceitual que mais lhe faltava como lírico sentimental. Quando, através de suas autofrustrações, ele foi obrigado pela prisão tumular a abandonar a amoral adoração grega do mundo visível, seu sentimentalismo retornou, inundando de volta o enfático *De profundis* e trazendo consigo a mulher.

DECADENTISTAS AMERICANOS

Poe, Hawthorne, Melville

Nos Estados Unidos, o romantismo inglês funde-se com um puritanismo debilitado. O romantismo americano é na verdade romantismo tardio decadentista, um estilo de perversidade sexual, enclausuramento e fragmentação ou decomposição. Poe, herdeiro de Coleridge, mostra a natureza wordsworthiana como um beco sem saída. Seus sepultamentos góticos fecham a fronteira americana e repelem o ideal do progresso. Poe leva o romantismo à sua última fase maneirista. De 1830 em diante, o romantismo americano e o francês desenvolvem-se em trilhas paralelas. O decadentismo francês, como vimos, foi apressado pelo Coleridge que chegou a Delacroix, Balzac e Gautier por meio de Byron, e pelo Coleridge que chegou a Baudelaire por meio de Poe. Agora vamos examinar as ambigüidades e obsessões sexuais que os críticos têm ignorado ou minimizado nos grandes escritores americanos. O romantismo tardio decadentista foi a primeira crítica dos Estados Unidos às suas superidealizações otimistas, um legado do Iluminismo apolíneo.

A literatura clássica americana sofre de um problema de sexo. Foge-se da genitalidade, ou exclui-se a mulher, para facilitar o que Leslie Field chama de "o santo casamento entre homens".¹ As origens americanas no protestantismo sectário produziram uma circunscrição de personas semelhante ao da Roma republicana. A personalidade puritana, unitária e nitidamente delimitada, foi formada pela "retidão" dos atos, uma rígida medida masculina. Hawthorne mostra a vontade patriarcal desaparecendo em *The house of the seven gables* [A casa das sete torres], com suas relíquias decadentes da mansão arruinada e a maldição herdada.

O problema sexual dos Estados Unidos começou com a expulsão do princípio materno da cosmologia protestante. A mariolatria medieval era e é uma sobrevivência pagã a que o protestantismo, fiel ao cristianismo inicial, se opõe com razão. Mas a ausência da mãe dos valores pioneiros americanos limitou imaginativamente um povo que vivia intimamente com a natureza. Uma sociedade enamorada do futuro varre a mãe, porque ela é o passado, o estado de permanência. Como eu disse do byronismo, os Estados Unidos são uma terra de transitó-

rios e transitoriedade, de movimento *para e através*. Em sua autofabricação iluminista, os Estados Unidos rejeitaram o arcaico, deixando um vácuo simbólico em parte preenchido pelo índio e o negro. O romantismo inglês, um culto neopagão do arquétipo sexual, chegou como uma segunda revolução, daimonizando a literatura americana. O primeiro artista a registrar isso plenamente é Poe, que apresenta a mulher numinosa aos Estados Unidos. Seus melhores contos são redramatizações de *The ancient mariner* e *Christabel*, de Coleridge, inspirados por *The faerie queene*, de Spenser. Portanto, o que estaremos identificando nos decadentistas americanos é a ação-a-distância do paganismo renascentista italiano, um estilo explorado por Emily Dickinson em suas imoderadas corrupções católicas do protestantismo da Nova Inglaterra de sua família.

Os contos de Poe são mais românticos que góticos, devido à intensa identificação entre ele e seus narradores. Suas mulheres têm muitos nomes, mas há só um narrador, uma voz. A persona ou *Magister Ludi* de Poe é o homem-heróina romântico de sofrimento passivo. Suas grandes mulheres, Berenice, Ligeia e Morella, altas, belas e estranhamente eruditas, são todas versões da vampira Geraldine de Coleridge, que chega da noite à desfalecente Christabel. Mas não há metátese sexual, nem portanto fantasia lésbica. Ao contrário de Coleridge, Balzac, Baudelaire e Swinburne, Poe não altera o sexo de seus heróis. Exibe franca sujeição dos homens ao poder feminino. Suas mulheres são divindades hermafroditas, múltiplas faces da negra Vênus. Huysmans, com intuição francesa, chama as mulheres de Poe de “assexuadas”: têm “os seios inertes, de garoto, dos anjos”.²

Não há instinto sexual em si em Poe. Seu erotismo está nos paroxismos do sofrimento, na rendição extática, auto-exaltante, a mães tiranas. O narrador de *Ligeia* é uma “criança” sob a tutela e “infinita supremacia” da heroína (que tem este nome, suponho, por causa de uma sereia homérica em Milton). Como Shelley e Mill, Poe sonha com o eclipse do homem por uma mente feminina enquanto Musa. Ligeia, misteriosamente, não tem “nome paterno”, porque a mulher é partenogênica, concebida e concebendo sem ajuda do homem.³ O narrador não se lembra quando ou onde a conheceu: ela é a mãe-sombra na porta da memória do bebê.

As leis sexuais do mundo de Poe são tão severas que uma mulher normal, feminina, não pode sobreviver nele. A segunda esposa do narrador, a loura lady Rowena, deve ser exterminada para restaurar a correta ascendência da mulher sobre o homem. Ligeia, de cabelos negros, vencendo a morte com a força bruta da vontade, retorna do túmulo e invade o corpo de sua sucessora. Para mim, isso é Poe reescrevendo a violação de Christabel por Geraldine. Ele reverte a cena ritual de Coleridge ao heterossexualismo, como volta a fazer em *Morella*, em que uma mulher morta retorna para obliterar a filha. *Ligeia* termina em daimônica epifania, um “horrendo drama de revivificação”, como o narrador berra com alegria e medo. Dá-se uma horrível explosão de “imensas massas de cabelos longos e assanhados [...] *mais negros que as asas da meia-noite*”.⁴ Ligeia é a mãe natureza e a noite arcaica, uma erupção do ctônico pagão. Desafia a lei

da mortalidade de Deus porque ela, e não ele, é a ressurreição e a vida. Em meio à catarata de cabelos medusinos abrem-se lentamente, como um robô, “os olhos frios, mortos”, de Ligeia — os olhos com os quais Geraldine hipnotiza Christabel. Que acontece depois? O conto se autodestrói. O narrador de Poe é transformado em pedra pelo olho de Górgona da natureza, que vomita seu grosseiro bolo de mato-serpente de dentro do negro solo.

Em *Berenice* (1835), escrito três anos antes, a súbita asserção hierárquica ocorre no início, e não no fim, do psicodrama. Novamente incesto: Berenice e o narrador são irmãos. Ela domina-o com seu catatônico “olhar vítreo”. Ele examina ansiosamente os “lábios finos e murchos dela”, que se abrem num estranho sorriso e revelam “os dentes”.⁵ A vampira de Coleridge exhibe as presas. A *vagina dentata*, que suga o herói de Huysmans, é uma espécie de farol em Poe: sua Musa vampira orienta, conduz, devora. Face a face com a natureza, Poe vê não a mãe benévola de Wordsworth, mas a canibal de Darwin, a Senhora das Feras. Berenice tem literalmente dentes longos, mais velhos que o tempo. As histórias de vampiro de Poe são literatura religiosa, como os Sonetos Sacros de Donne. Enfrentam realidades últimas, chocantes e não consoladoras.

Os dentes de Berenice são um exemplo de divisão decadentista. Como o pé da múmia de Gautier, separam-se do todo e crescem cupidamente com poder. Invadem e violam o que o narrador chama de “a desordenada câmara de meu cérebro”, modelada no crânio vaginal do Apolo de Keats.

Os dentes! — os dentes! — eles estavam aqui, ali, em toda parte, e visível e palpavelmente à minha frente; longos, estreitos e excessivamente brancos, com os lábios pálidos contorcendo-se em volta. [...] Nos multiplicados objetos do mundo externo eu só pensava nos dentes. [...] Eles — só eles estavam presentes ao olho da mente, e eles, em sua individualidade única, tornaram-se a essência de minha vida mental.⁶

Aqui, ali, em toda parte: Berenice recebeu seus dentes dos lábios rubros da Morte-em-Vida de Pesadelo de Coleridge, deslizando sobre a água, água em toda parte, veneno para o corpo e a alma. O narrador de Poe é crucificado nos dentes fálicos, que o condenam a fixação e contração decadentistas. Os dentes absorvem sua consciência, condensando o universo num único símbolo totêmico. Eu disse que uma das tarefas do artista do romantismo tardio é ordenar o excesso de fenômenos prementes no fim do alto romantismo. Daí a fixação do narrador nos dentes libertá-lo, paradoxalmente, da escravização aos “múltiplos objetos do mundo externo”. A obsessão sexual do romantismo tardio é uma estratégia metafísica. Os dentes de Berenice atraem e prendem a imaginação, reduzindo o mundo a proporções toleráveis. Quando ela morre, ou parece morrer, o narrador segue-a até a sepultura e arranca-lhe os dentes, que guarda fetichisticamente como relíquias de santo ou talismãs mágicos. Os dentes são agora os guardiões de sua identidade. A “cirurgia dental” de *Berenice* é como as mastectomias de Kleist: a mutilação e a redução do corpo são uma ascese ritual da imaginação moderna demasiado expandida.

O clímax do conto, o ataque cirúrgico ao corpo de Berenice, é um ato sexual perverso, como o estupro com a faca da moça dos olhos dourados de Balzac (história escrita no mesmo ano). Em Poe, a mulher só pode ser sexualmente abordada quando morta. A pessoa torna-se objeto, à maneira decadentista. O narrador cultiva e colhe Berenice, como se ela fosse uma ostra, e seus dentes pérolas. Desvia-se o desejo sexual da carne animal para depósitos minerais calcificados, esses esmaltes antigos que trazemos na boca. O narrador só pode agir num transe de auto-remoção. É passivo diante de sua própria emoção extrema, da qual está ainda mais separado por um lapso de memória. A ação é compulsiva. O narrador provavelmente insistiria, com justiça, que sofre compulsão criminosa da própria Berenice, que o atrai ao barbarismo com sua força ctônica. O amor leva ao sadismo. A Berenice helenística era uma rainha egípcia da qual se cortou uma mecha de cabelo. A Berenice hermafrodita de Poe, privada de seus dentes “sensientes”, é simbolicamente castrada. Mas continua vivendo. A vampira da natureza não permanece em sua cova. Em Poe, sexo é combate ritual, uma centena de batalhas com um só resultado: a vitória da mulher.

Poe, seguindo Coleridge, está sempre revisando Wordsworth. Sua mais espetacular saga da natureza coleridgiana é *A descent into the maelström* (1841), com seu furacão e redemoinho. O homem é sugado nas fauces da natureza, um titânico funil com “uma voz apavorante, meio grito, meio rugido”, um clamor bissexual.⁷ Ele desce em espiral até o nadir, o zero ou nono círculo de um inferno feminino, o nada das origens primevas. Afundando, observa “a vasta expansão de ébano líquido”, uma expressão estonteante que combina a vasta desolação da natureza com seu fluxo de negra liquidez. Num dia, os cabelos do marinheiro tornam-se brancos. Para contar sua história, como o Marinheiro de Coleridge, ele sobe ao pico mais alto. Como Moisés, viu Deus. Mas Moisés desce de seu encontro com o deus do céu, enquanto o herói de Poe tem de subir das entranhas da mãe terra, que divide as águas de seu próprio mar Vermelho. *A descent into the maelström* contém a cosmologia das histórias de vampira de Poe. Ligeia, Berenice e Morella são personas sexuais da natureza. Poe, como Sade, põe o sexo no sinistro *continuum* da natureza selvagem.

A natureza torna a falar no final de *The fall of the House of Usher* (1839), em que uma mansão é tragada pelo “negro e lúgubre lago”, outro ébano líquido: “Ouviu-se o longo som de um berro tumultuoso, como a voz de mil águas”. Esse lago, com seu “pestilento e místico vapor, baço, parado [...] e cor de chumbo”, é o pântano primevo da geração. *Usher*, como o simultâneo *Uma noite com Cleópatra* de Gautier, é uma ficção maduramente decadentista, exsudando uma atmosfera de “extensa decomposição”.⁸ A história encolheu-se às dimensões de um esteta efeminado e sua irmã-duplo byroniana, lacrados numa mansão caindo aos pedaços e coberta de fungos. A natureza trepa e rasteja, mas vencerá com um estrondo. A história termina, como *A moça dos olhos dourados* de Balzac, num panorama de civilização esmagada pelo ctônico. O lago é o redemoinho de Poe em hibernação. Seu charco estagnado é a boca da mãe natureza em fétido repouso. No violento clímax, irmão e irmã fundem-se num

sádico amor-morte, como o arrancar-se da princesa com seu pai em chamas em Eurípides. Incesto é regressão romântica. A casa rachada de Usher, uma cabeça apolínea fraturada pela loucura, rende-se ao dionisiaco, o turvo mundo-útero do abismo primevo.

Palácio, apocalipse: Poe repete esse esquema semelhante às *Bacantes* em *The mask of the red death* (1842), uma obra-prima de espantosa brevidade. O príncipe Próspero tenta desafiar e deixar do lado de fora a natureza, que finalmente o esmaga — uma trama ecoada por Huysmans. O *donnê* vem do *Decameron* de Boccaccio, em que um grupo de fidalgos florentinos foge para o campo a fim de escapar da Peste Negra. Mas a Morte Rubra de Poe é a biologia-enquanto-pestilência, “a vermelhidão e o horror do sangue”. Próspero constrói um templo de arte, um corredor de pródigas câmaras de azul, roxo, verde, laranja, branco e violeta. A sétima câmara revela as descontinuidades do esteticismo decadentista. É a única onde as cores das tapeçarias, tapete e janelas de vitrais não combinam: os tecidos são negros, mas o vidro é “escarlata — uma cor de sangue escuro”.⁹ Essa câmara, onde príncipe e espectro se encontram, é o útero, a luz penetrando a membrana num facho rosado. Masoch, provavelmente imitando Poe, acrescenta um quarto semelhante em *Vênus em peles*: “um raio rubro, como sangue”, ilumina “uma escura e úmida” cela “subterrânea”, onde o herói é libertado de cordas umbilicais.¹⁰ O relógio de ébano da sétima câmara de Poe é o sinistro bater do coração do corpo materno. Como a Morte Rubra é a própria vida, o relógio é o sino de passagem que dobra por todo homem.

The mask of the red death tem duas peculiaridades retóricas. Primeiro, seu protagonista é masculino. Segundo, é escrito numa narração impessoal, na terceira pessoa, rara em Poe. As duas são uma só: como homem-heroína, Poe, do mesmo modo que Wordsworth, não pode projetar-se numa persona masculina. Esse é o mais apocalíptico de seus contos, terminando com a inesquecível frase: “E as Trevas, a Decomposição e a Morte Rubra tiveram ilimitado domínio sobre tudo”. *A descent* e *Usher* são menos absolutos, pois pelo menos os narradores escapam para contar suas histórias (um artifício que Melville toma emprestado para o final de *Moby-Dick*). Mas *The mask of the red death* acaba com a aniquilação de toda a humanidade. Psicosssexualmente, Próspero causou isso com sua jactante masculinidade, pois ao contrário do narrador na primeira pessoa de Poe, ele jamais se subordina a personas femininas hierárquicas, excluídas de suas loucas farras. Portanto, quanto maior a exibição de masculinidade em Poe, mais catastrófica a virada punitiva. A Morte Rubra, a espectral vampira mascarada, segue Próspero como seu duplo incorpóreo, assexuado, liquidando-o na câmara negra. Desprezivamente esfumando-se no ar, a Morte Rubra é o mistério incaptável da natureza.

A sétima câmara de Próspero tem toda uma história dedicada a si em *The pit and the pendulum* [O poço e o pêndulo], escrito no mesmo ano. O narrador está acuado num quarto estranhamente móvel, com “paredes ígneas”, que se fecham sobre ele em espasmos de contração. É um mundo-útero aquecido pelo corpo: o chão é “úmido e escorregadio”, “traçoeiro de limo”, sugerindo se-

creções femininas. O narrador é apanhado entre um poço circular, um "abismo" úmido como o inferno feminino de Lear, e o pêndulo do tempo, afiado como uma navalha, ao qual os homens são condenados ao nascer. O conto leva-nos para dentro das "paredes rubras" da *vagina dentata*. É como se estivéssemos na boca de Berenice, vendo baixar a porta corrediça dos dentes. Poe é obcecado com enclausuramento, desde *Premature burial* [O enterro prematuro] a *The cask of Amontillado* [O barril de Amontillado], com seu assassinato por emparedamento. Em *A descent*, Caríbdis em relação à Cila de *The pit*, ele chega a transformar o mar plano num vórtice-vácuo de internalidade feminina. Os espaços fechados de Poe são sempre vagamente anatômicos. São literalmente salas de estar. Em *Ligeia*, por exemplo, um vento mecânico por trás dos reposteiros dá à câmara nupcial "uma hedionda e intranquilha agitação".¹¹ A arquitetura em *The tell-tale heart* é distintamente antropomórfica, pois ao ocultar o corpo esquartejado sob as tábuas do soalho, o culpado narrador parece ter devorado seu olho-intensivo pai-vítima, cujo coração bate nele como o de um feto daimônico.

Os personagens são enterrados vivos em Poe porque ele vê a natureza como um útero hostil, do qual a humanidade jamais pode nascer plenamente. Sua imagem básica assemelha-se ao *tholos* micênico, o túmulo-útero-colméia subterrâneo. Seus contos são *tholoi* do romantismo tardio, fundindo os traumas de nascimento e morte. Seu mundo sofre uma gravidez interminável, apostemada. O solo do cemitério em que sua imaginação cava é a paisagem do romantismo tardio, que, uma vez vivificado, quase imediatamente afundou na massa tardoromântica de vida-objeto em decomposição. O "Muito" da natureza criada, habilmente animada por Keats, jaz em sórdidos monturos que o romantismo tardio está cansado demais para tornar inteligíveis. Daí a sufocação e claustrofobia de Poe. A voz de seu narrador jamais muda, porque escreve a mesma história sempre e sempre. Poe personaliza os úteros daimônicos do romance gótico acrescentando o coleridgiano "EU EXISTO". A atmosfera gótica torna-se psicologia, ou antes, psicopatologia, tempestuoso clima interno. As narrativas de Poe são desenvolvimentos da lírica do alto romantismo. São mais contos que romances, porque parecem os esqueléticos roteiros sexuais de *Cento e vinte dias de Sodoma*, de Sade. Despe-se o detalhe narrativo para revelar a estrutura hierárquica em fria claridade. As narrativas de Poe são odes de invocação pagãs, orientando a imaginação masculina para a onipotente natureza feminina.

Se fosse francês, Poe teria sido, com Gautier, um fundador do esteticismo. Está cheio de anseios estéticos. Mas suas tentativas de aristocráticos ambientes de *objets d'art* geralmente fracassam, devido à pobreza da cultura americana de sua época. Nada havia no país para cultivar seu gosto, galerias, mansões, catedrais européias. Balzac, Gautier e Baudelaire, por outro lado, iam a festas e passeavam com pintores de vanguarda. As discussões sobre arte enchiam o ar. A elaborada câmara nupcial de *Ligeia* é para Poe o que o adornado toucador é para Balzac. Mas, aí, Poe tascou "um gigantesco sarcófago de granito negro" em cada canto do quarto. Seu estilo de decoração dourada parece o de William

Randolph Hearst em San Simeon, um amontoado de objetos valiosíssimos mas incongruentes. Do mesmo modo, a linguagem de Poe é muitas vezes jornalês deslumbrado, salpicado de coisas ridículas. Coleridge e Poe têm mentes cinematográficas. São mestres do extremo emocional e da visualização arquetípica. Mas em sua busca baudelaireana de uma teoria da arte, Poe foi mal servido por seu país, com a persistente hostilidade puritana americana à beleza e ao prazer.

Na história policial, inventada por Poe, a mente masculina apolínea liberta-se da natureza. Só *The murders in the rue Morgue* [Os assassinatos da rua Morgue] (1841) é decadentista. Aí, a natureza torna a invadir a câmara mais interna, o temenos de encontro arquetípico de Poe. Mas agora a natureza é um macaco em brutal ação masculina, em tumulto contra o poder feminino. A mulher, que nos prende à materialidade, é espancada e mutilada para tapar o buraco da chaminé ou redemoinho pelo qual ela rouba do homem para dar à luz.

Os ensaios de Poe são igualmente sexualizados. *The imp of the perverse* [O diabrete da perversidade], prefigurando a teoria do inconsciente de Freud, vê a humanidade como vulnerável a impulsos amorais. As histórias de vampiras mostram a gênese dessa idéia, que é outra versão da passividade masculina. Em *The philosophy of composition* [A filosofia da composição], ele declara: "A morte de uma bela mulher é, inquestionavelmente, o tópico mais poético do mundo".¹² Isso parece sentimentalismo ordinário do século XIX. Mas a fascinante mulher de Poe não é feminina, e sim masculina. Daí a morte do princípio masculino ser poético, porque une homem e mulher, agressão e passividade, aparição e desaparecimento. Em Poe, como em Coleridge, a poesia é uma síntese de contrários.

A mãe banida do protestantismo faz seu *début* americano no clímax de *The narrative of A. Gordon Pym* [A narrativa de A. Gordon Pym] (1837). Essa novela, numa edição encadernada, aparece em *As avessas*, do mesmo modo como uma edição de *As avessas* aparece em *Dorian Gray*. Pym é uma jornada arquetípica ao âmago da criação. Seu herói, o Poe transformado (Pym = pseudônimo), testemunha um tremendo retorno do reprimido, cujo preço é a morte.

Quando o mar polar em torno de seu barco à deriva se torna quente e "leitoso", Pym fica dormente, com "uma sensação onírica". Cai um pó de cinza branco, semelhante aos flocos de fogo que Dante compara com a neve alpina (*Inferno*, XIV, 28-30). Uma grande catarata envolta em vapor despenca silenciosamente sobre o mar, iluminada por "um clarão luminoso". O barco precipita-se "no abraço da catarata, onde um abismo se abriu para receber-nos". Ergue-se um titã, a pele branca como a neve. E acaba a história.¹³

Quem ou o quê é a aparição? Nossa leitura deve ser imagisticamente coerente com as outras narrativas de Poe. Pym encontra a mãe natureza, na qual é reabsorvido. Ela está velada, como a Vênus de Spenser, por ser hermafrodita. Trata-se de uma epifania ctônica, abafada e sem olhos. Entramos no reino dionisíaco da ausência de forma e da dissolução. Poe toma emprestados de "Kubla

Khan" o abismo, a "poderosa fonte", o "oceano sem vida" e o "leite do Paraíso", e junta-os ao sonho de incesto pré-natal de *Epipsychidion*. A cortina branca sobre os mistérios da vida abre-se, e o frágil barco-alma mergulha no canal natal. A zero grau, uma torrente seminal lança-se perpetuamente no útero da matéria. A fumegante chuva branca é o fenômeno afundando de volta às origens primevas. Ruído branco, buraco branco, nascimento e morte de estrelas: esse espetáculo de silente privação sensoria é um triunfo romântico. Toda histeria reduz-se a uma calma opressiva.

Quase no mesmo instante, também Nathanael Hawthorne pensava na mãe deusa e seus véus. *The minister's black veil* [O véu negro do ministro] (1836) é um bizarro exercício de travestismo. O reverendo senhor Hopper saúda sua congregação com o rosto oculto por "um véu negro simples, como o que qualquer mulher usaria na touca". As pessoas ficam perplexas ou aterrorizadas. O ministro permanece nesses trajes pelo resto da vida. A suposição, pelos críticos, de que o véu é o fardo do pecado original impõe, não convincentemente, o moral e racional sobre o compulsivo e misterioso. Hooper diagnostica a incompletude sexual do protestantismo e remedia-a com automedicação. Não busca experiência sexual concreta. Ao contrário, a recusa a retirar o véu afasta sua noiva, cuja perda ele aceita com um pudico sorriso. O véu que encobre o sexo é como o vestido da deusa usada pelos iniciados homens nos mistérios eleusinos. O fiel funde-se com a mãe natureza por personificação transexual. O conto reconhece sua inspiração pagã quando Hooper, assombrado por seu rosto velado no espelho, foge para a noite: "Também a Terra usava seu véu negro".¹⁴ Portanto, o véu do ministro é a sombra feminina da noite arcaica.

Os contos de Hawthorne meditam sobre a relação nervosa do cristianismo com a mulher e a natureza. Em *Birthmark* [Sinal de nascença], um cientista destrói a noiva tentando remover "a mão sangrenta" impressa no rosto dela pela natureza. Em *Rappaccini's daughter* [A filha de Rappaccini], uma jovem reclusa é transformada numa flor venenosa pelo pai brutal, um Jeová apolíneo fazendo truques baixos no Éden. Em *The may-pole of Merry Mount* [O mastro da primavera de Merry Mount], puritanos reprimem as festas pagãs de uma aldeia na floresta. Em *The scarlet letter* [A letra escarlata], Hawthorne põe o monstro no palco central. A adúltera Hester Prynne, bebê no colo, é "a imagem da Maternidade Divina", que só "um papista em meio à multidão de puritanos reconheceria".¹⁵ Em outras palavras, Hester é a Virgem católica expulsa a toque de caixa pelo protestantismo. Que o tema da mãe em *The scarlet letter* tem algo a ver com a mãe do próprio Hawthorne, fica claro a partir da cronologia da composição. Após a morte de sua mãe, a 31 de julho de 1849, ele caiu doente com uma "febre cerebral", da qual se recuperou lentamente. Há um salto em seus cadernos de anotações, de 30 de julho a 5 de setembro, durante o qual ele começou a trabalhar em *The scarlet letter*. O livro foi concluído em fevereiro seguinte e publicado naquele ano.

Em “The custom-house” [A alfândega], prefácio autobiográfico, Hawthorne apresenta sua persona antagonista, um patriarca puritano, “aquele primeiro ancestral” de sua família que “ainda me persegue”: “esse progenitor sério, barbudo, de casaco de zibelina e chapéu funil — que veio tão antes, com sua Bíblia e sua espada”.¹⁶ Em *The scarlet letter*, a persona sexual exilada da santa mãe natural vai derrotar o despótico progenitor de Hawthorne, que traz uma igreja sobre e dentro da cabeça. Tanto o prefácio como o romance têm duas vezes o tamanho ideal. *The scarlet letter* é floreado em demasia. Sua preocupação secreta está embutida, oculta, recoberta de camadas de reconsiderações. A história é tão obsessivamente bordada quanto a própria letra vermelha.

A história de adultério de Hawthorne não se parece com *Madame Bovary* e *Ana Karenina*, romances sociais. *The scarlet letter* é um sonho tardo-romântico, agitado por turbulência interna. Fiedler diz que “o ato carnal” do adultério é “privado de realidade por ser deslocado no tempo”, sendo, “no sentido psicológico, pré-histórico”.¹⁷ Dá-se um impressionante desvio de afeto de Hester para um dominador homoerótico, o “deformado” Roger Chillingworth. Por que Hawthorne arrastou para dentro do romance essa supérflua personagem mefistofélica? A presença de Chillingworth é uma necessidade psicológica. Juntando-o ao suposto adúltero Arthur Dimmesdale (eles vivem juntos, “dormindo e acordados”), Hawthorne deixa Hester e sua filha Pearl em um “círculo mágico”, ou “círculo de reclusão”, um arquetípico temenos feminino em que homem algum pode entrar.¹⁸ O velho Chillingworth é a mão fria, paralisante, do pai e avós de Hawthorne. Hester é a mãe de Hawthorne divinizada, meio Virgem, meio Madalena. Adultério é a ciumenta acusação do filho contra a mãe que o abandona pelo pai. Hester é Antígona erguendo-se contra a cidade, enquanto Dimmesdale é Édipo arruinado pelo incesto.

Hester é uma deusa errante que ainda traz a marca de suas origens asiáticas. Tem uma “rica e voluptuosa característica oriental — um gosto pelo deslumbrantemente belo”, manifestado em seu trabalho de agulha. A letra escarlate, inicial de adultério mas também do Alfa e Ômega da divindade, é enfeitada com “elaborado bordado e fantásticos floreios de fio dourado”. Virgem bizantina ou rainha renascentista, Hester denuncia as múltiplas repressões do puritanismo: beleza, sexo, imaginação, arte. A Gretchen de Hawthorne cresceu em poder, enquanto Fausto encolheu. Como o ministro velado, Dimmesdale é um homem de Deus que busca a deusa. Tem a virilidade tão difusa como seu nome.* Com seus tremores esbaforidos e sua “fraqueza infantil”, Dimmesdale é um homem-heroína romântico, mais filho que amante. Mesmo aceitando-se o adultério como fato, o ato sexual estropiou permanentemente o homem, um zangão estonteado pela abelha rainha. Hester tem de exortá-lo: “Pregue! Escreva! Aja!”.¹⁹ Ela tem energia porque é a natureza romântica, enquanto o patriarcado puritano está em decadente declínio.

(*) *Dim* quer dizer obscuro, indistinto, vago. (N. T.)

O clímax é a subida de Dimmesdale, à noite, no patíbulo de exposição ritual com Hester e sua filha. Quando se dão as mãos, “uma tumultuosa onda de vida nova”, “uma torrente” de “calor vital” o invade: “Os três formavam uma corrente elétrica”.²⁰ Aceitação, pelo ministro, de responsabilidade moral? — sem valor, em minha opinião, senão na época. Eu vejo a cena como um quadro de matrilinearidade encenado no altar pagão da noite arcaica. O homem junta-se à corrente elétrica da feminilidade. Rejuvenescido por uma onda de força feminina, ele declara, na verdade: “Também eu nasci de uma mulher!”.

Como em *The minister's black veil*, atua aqui um disfarçado transexualismo. No início da casa dos vinte anos, antes de isolar-se na casa da mãe por doze anos, Hawthorne acrescentou um *w* ao sobrenome Hathorne. Esse *w* prefigura a letra escarlate que, em “The custom-house”, ele tenta pregar no peito, mas deixa cair no chão quando a sente queimá-lo com espectral mana. “Hawthorne” é o nome de seu pai blasfemamente hermafroditizado. O *w*, creio, é de *woman* [mulher], que Hawthorne injeta em seu patrimônio, no momento em que vai devolver a mãe ao puritano século XVII, em *The scarlet letter*. A idéia romântica de um sobrenome hermafrodita pode ter-lhe vindo do fato de que o nome de solteira de sua mãe era *Manning* (de *man*, homem).

A ligação hipnótica ou sonambulística entre os homens em *The scarlet letter* antecipa a das mulheres em *The Blithedale romance* [O romance de Blithedale] (1852). Como já mostrei, a sedução de Christabel por Geraldine é o modelo de Hawthorne para a dominação da feminina Priscilla pela mesmérica Zenobia. Henry James vai redramatizar *The Blithedale romance* em *The bostonians*, no qual ressurgue ousadamente o tema da lésbica de Coleridge. Coleridge e Hawthorne partilham um fascismo do olho. A crítica não percebe que a grande literatura americana do século XIX tem um erotismo visual tão perverso quanto qualquer coisa da Paris decadentista. Hester, avisando ao palpitante Dimmesdale sobre o “olho mau” de Chillingworth, tenta romper o sortilégio, “fixando seus profundos olhos nos do ministro, e exercendo instintivamente um poder magnético” sobre ele.²¹ No vampirismo romântico, o fascínio ocular acompanha as monstruosas divisões da alma. Um sexo pode dividir-se num par conflitante, auto-erótico e autotorturante. Dimmesdale está atado a Hester por culpa e dependência, mas não por *cathexis* sexual. Seu verdadeiro amante é Chillingworth, a quem está amarrado em estéril casamento sadomasoquista.

A nudez do estilo simples puritano e a ausência de obras de arte herdadas depauperaram o olho americano, e agravaram o perigoso poder do visual, quando ele chegou por meio do romantismo. Hawthorne ilustra a problemática sexual do visual quando Hester é levada perante a multidão: “A infeliz ré mantinha-se tão bem quanto podia uma mulher, sob a pesada carga de mil olhos implacáveis, todos grudados nela, e concentrados em seu colo. Era quase intolerável de suportar”.²² Hester como bode expiatório é o foco do erotismo projetado. Os mil olhos obsessivamente fixos na letra escarlate estão “concentrados em seu colo” porque os fluentes seios da mãe foram expulsos da consciência puritana. Há um voyeurismo maciço de atração e repulsão. Sigamos a linguagem de Haw-

thorne em todas as suas estranhas implicações. Hester suporta a intoleravelmente “pesada carga” de olhos “grudados nela”. Surrealisticamente, os mil olhos estão presos em seu colo, bolsas de fartos significados. De pé na plataforma que é o cenário de asserção hierárquica para o *Perseu* de Cellini, o retrato de Dorian Gray e Hitler em Nuremberg, Hester é a Ártemis de Éfeso em seu pedestal, a mãe-ídolo asiática de cem seios animais. Shelley viu olhos de vampiro nos seios femininos. Hester, como a Rumor de Virgílio estimulada pelo adultério, está lan-tejoulada de múltiplos olhos fixos. Nesse momento crucial, a grotesca superornamentação de estilo de Hawthorne é tão decadentista quanto a de Gustave Moreau.

Uma leitura arquetípica de *The scarlet letter* retira seu americanismo, seu senso de lugar. Também suprime a trama. Mas os elementos americanos do romantismo tardio de *The scarlet letter* são relativamente superficiais. A Nova Inglaterra pré-revolucionária é simplesmente “o ancestral” na taquigrafia do dialeto local. Não é mais autêntica que o medievalismo rangente de um romance gótico. A trama é sempre negligível no romantismo. Trama é história, causa e efeito desdobrando-se racionalmente no tempo, mas na poesia romântica a história é irracionalmente impelida para trás, para o primevo. A trama apresentada pelo *Ancient mariner* de Coleridge é falsa. O mesmo acontece com *The scarlet letter*, que só pode ser lido pela trama se se ignoram os imensos saltos emocionais e sexuais. *The scarlet letter* é uma visão arquetípica da mulher perseguida movendo-se serenamente no círculo mágico de sua natureza sexual. Dimmesdale é um filho-amante que anseia em vão por fundir-se com a mãe. Pearl é o filho bebê purgado de sua masculinidade divisiva. Hester a duplica na tensão da solidão. O tempo reduziu as pedras da adúltera a areia, em torno da qual se forma uma pérola (*pearl*) perfeita. Para Hawthorne-enquanto-Dimmesdale, a mãe está ao mesmo tempo muito perto e muito longe. *The scarlet letter* formaliza a ambivalente relação adulta de Hawthorne com sua mãe, que deve ser empurrada para a distância mental, a fim de que a imaginação sobreviva.

A composição de *Moby-Dick*, um trabalho arrastado, que o autor pegava e largava, deslanchou na mesma época em que Herman Melville leu a obra de Hawthorne e o conheceu, em agosto de 1850, pouco depois da publicação de *The scarlet letter*. *Moby-Dick* tomou sua presente forma numa explosão de atividade, daquele agosto até o seguinte. O livro, dedicado a Hawthorne, foi publicado perto do fim do ano. Que dinâmica artística atuou entre Melville e Hawthorne? Eu vejo *Moby-Dick* como uma resposta sexual a *The scarlet letter*. Os dois livros corrigem uma exclusão sexual, mas a visão do mundo de *Moby-Dick* é mais ampla. Melville afoga o racionalismo protestante e a benevolência wordsworthiana numa tempestade de bárbara força-natureza. Por trás de *Moby-Dick* está o *Ancient mariner* de Coleridge, e o *Maelström* e *Pym* de Poe. Hawthorne simboliza os defeitos protestantes numa mulher excomungada, mas Melville, por seus próprios motivos, não pode idealizar a mulher. *Moby-Dick*, um épico

ctônico, recusa-se a reconhecer o maternal como básico. Assim, o romance oscila entre o alto romantismo e o romantismo tardio decadentista, entre a celebração da poderosa natureza e a contorcida resistência a ela, à floreada maneira de Huysmans.

Moby-Dick rejeita o destino sexual do homem, que o romantismo retrata como servidão ao poder feminino. Melville declara: eu reviverei o ctônio, mas sob forma masculina. O romance hermafroditiza sutilmente a grande baleia sem diluir de fato sua masculinidade. *Moby-Dick* rouba sua “magnitude incomum” da mãe natureza. Como *Pym*, o livro cultua uma divindade subterrânea ou submarina, uma contraconcepção muda, amoral, do falador e legislador Jeová. A baleia habita o reino primevo, do qual faz suas caprichosas epifanias.

As partes de não-ficção do romance, a investigação sobre a baleia e suas espécies, têm dois propósitos. *Moby-Dick* aspira à epistemologia, organizando o conhecido, no mínimo para dramatizar o que não se pode conhecer. Melville sonda e diseca a sua baleia, medindo e nomeando cada parte. Mas seus épicos catálogos são *fingimentos de abrangência*. Dão todos os nomes à grande baleia, menos um: mãe. Os dados cognitivos do romance são fragmentos escorados na ruína masculina. Repetidas vezes, Melville eleva o princípio masculino acima do feminino, repelindo e limitando o poder feminino. Esse livro, que toma a brancura ou vazio do não sentido como seu primeiro símbolo, e que é o primeiro romance a reconhecer “os cruéis vácuos e imensidões do universo”, devia logicamente adotar uma visão despersonalizada da natureza.²³ Mas o tratamento da natureza por Melville é espantosamente incoerente, cheio de desvios de ansiedade sexual.

Moby-Dick é um pródigo retrato da voraz natureza sadiana, “o universal canibalismo do mar” e o “horrível abutrismo da terra”. Melville rejeita a ternura cristã e wordsworthiana: “Somos todos matadores, em terra e no mar”. “Açougueiros somos”, com a vontade “do tubarão”. Como Baudelaire, ele desafia o leitor hipócrita: “Vá ao mercado de carne sábado à noite e veja as multidões de bípedes vivos fitando as compridas filas de quadrúpedes mortos. [...] Canibais? quem não é canibal?”. O humanismo e o liberalismo são máscaras para o dia. A noite libera nossos apetites animais. Um dos supremos momentos do romance é sua visão arquetípica de uma grande lula:

Uma imensa massa esponjosa, com jardas de comprimento e largura, de uma cor creme faiscante, flutua na água, inúmeros e longos braços irradiando-se do centro, e enroscando-se e contorcendo-se como um ninho de sucúris, como para agarrar cegamente qualquer infeliz objeto ao alcance. Nenhuma cara ou frente perceptíveis tinha; nenhum sinal de sensação ou instinto que se pudesse conceber; mas ali ondulada nas vagas, uma aparição casual de vida exótica, informe.²⁴

É a serpentina cabeça de Medusa da natureza, pantanosa e inerte, um matagal de Burne-Jones no mar. A lula não tem cara, mas não terá sexo? Tornaremos a ver essa “massa polposa” no conto *The paradise of bachelors and the tartarus of maids*, de Melville, em que ela representa a contínua fertilidade feminina.

Lula é o que Melville não deixará sua baleia tornar-se. É a grossura fêmea da natureza, uma teia viscosa, pegajosa. Mais tarde ele refaz a lula num magnífico tear de natureza vegetal, trauteando em seu exuberante “caramanchão” nos Mares do Sul. Os caramanchões, como foram legados aos românticos por Spenser, via Milton, são as células secretas de poder feminino. Melville não apenas abandona o gênero tradicional do caramanchão por uma inspeção científica da maquinária da natureza, o que seria compreensível. Ele personaliza e ressexualiza energeticamente seu caramanchão no sentido oposto. O tear é governado por um “deus-tecelão” chamado “ele”.²⁵ Esse deus assemelha-se surpreendentemente à divindade cristã que *Moby-Dick*, fora isso, anseia por minimizar e difamar. Melville não suporta deixar o gênero neutro de seu tear, apesar de ele adequar-se à sua cosmologia friamente severa. Por quê? Ele sente demasiado fortemente a presença do poder feminino em seu espetáculo romântico de formigante verdor. O tecelão último da mitologia mundial é a mulher, e o tear é o corpo dela. Aqui Melville segue Blake ao recusar-se a conceder à mulher o controle da criação.

Desconfio de que o núcleo de *Moby-Dick* foi gerado pela reação ambivalente de Melville à obra de Hawthorne, centrada na mulher. Percorrendo a vulgosa parte central do romance, há uma cadeia de imagens sexuais improvisadas que, em minha opinião, refletem um processo de associação da vida onírica de Melville. O capítulo do deus-tecelão é uma anulação sexual de um capítulo anterior, “The Grand Armada” [A Grande Armada], em que uma baleeira é arrastada para o centro de um cardume de baleias que se movem em círculos concêntricos. O barco fica parado na “calma encantada” de um lago “excessivamente transparente”. Bem abaixo, nadam baleias prenhas e com bebês. À primeira perturbação, tudo desaparece. O episódio foi comparado ao *Paradiso*, em que círculos de anjos formam uma rosa mística de luz. Portanto, esse é o substituto de Melville para o sublime cristão. Mas não há ambivalência na visão de Dante. No meio do capítulo, Melville compara a calmaria à “muda calma” em meio ao “Atlântico açoitado por furacão do meu ser”. A vida interior do homem é feminina, à maneira romântica. *Billy Budd* chama o coração “às vezes o feminino no homem”, como uma “mulher digna de pena” pedindo misericórdia a um juiz.²⁶ Mas nesse exótico momento de *Moby-Dick*, o axioma de Melville é demasiado calculado e sentencioso. Como acontece com Coleridge polindo seu *Ancient mariner*, o terrível e impessoal são racionalizados e enfraquecidos. A primeira Grande Armada ameaçou a terra-mãe dos Estados Unidos, governada por uma rainha. Quem ou o que é ameaçado pela armada de Melville?

O fato de a baleeira estar numa “calmaria” no lago maternal deve nos alertar. Tudo mais em *Moby-Dick* defende o impulso e a violência contra o quieto e protegido, aquela “praia abrigada do vento” com a qual Melville identifica as complacências “traçoeiras, servis”, da sociedade e da religião. D. H. Lawrence diz que as viagens marítimas de Melville eram fugas de “CASA e da MÃE”: “As duas coisas que eram sua danação”.²⁷ A baleeira na calmaria se acha em estado de queda, não de redenção. O movimento e a ação masculinos estão parali-

sados por terem se desviado e aproximado demais de um ponto-ôníaco magnético. Essa experiência contemplativa é sentida por homens que se petrificaram. Através das vítreas águas uterinas, mãe e filho são vistos unidos e em repouso, mas dolorosamente do outro lado do tempo e do espaço, pois sua relação pacificamente simples pertence à infância. O homem só pode reconquistar seu estado de paraíso reduzindo-se a um peixinho cativo, um gênio dentro de uma garrafa feminina.

“The Grande Armada” é um espetáculo de fantástica luminosidade, com perigos ocultos. Melville adiciona uma estranha nota de rodapé, uma reconsideração que trai suas ambivalências. Diz das mamas das baleias fêmeas: “Quando por acaso essas preciosas partes numa baleia que está amamentando são cortadas pelo arpão do caçador, o leite e o sangue derramados descolorem e rivalizam com o mar por jardas em volta. O leite é muito doce e rico; já foi provado pelo homem; combina com morangos”. Bem-vindos a um dos grotescos banquetes de Huysmans. O leite do paraíso de Coleridge servido como *bloody rare*. Melville sensualiza o sangue e a água do ferimento da lança em Cristo. Leite e sangue competem agressivamente um com o outro e com o mar manchado. Mãe e caçador são inimigos. Arquetipicamente, o caçador corta-a para escapar dela. A atração e repulsão de imagens são decadentistas. Os vívidos morangos que se seguem um pouco humanamente demais antecedem o sangue derramado, são carnudas mamárias de corpúsculos vermelhos, forçando a agridoce fermentação de leite e sangue na boca do leitor. Por trás desta nota de rodapé está certamente o sinal cor de morango no rosto da heroína de Hawthorne em *The birth-mark*. Também ele é mais ou menos vermelho sobre branco, “uma mancha púrpura sobre a neve”.²⁸ A “mão sangrenta” de Hawthorne simboliza a supremacia da mãe natureza, que a ciência masculina rejeita. Em Melville, como em Hawthorne, a fêmea é estropiada para que seja limitado o seu poder. Mas Hawthorne toma o lado da mulher, enquanto Melville, malgrado seu, toma o lado do caçador.

Os capítulos que vêm depois de “The Grand Armada” recuam passo a passo de sua visão já atenuada das origens femininas. Na página seguinte, pedem-nos que admiremos as imensas dimensões da baleia macho, um “Otomano” entre as menores, “delicadas concubinas” que se auto-sacrificam. Vinte páginas depois, vem a primeira menção do tecelão, quando um naufrago perde o juízo e vê o “pé de Deus no pedal do tear”. Na página seguinte, o narrador Ishmael e seus colegas amassam espermacete em banheiras. “Amassem! amassem! amassem!” Os homens dão-se as mãos na massa viscosa e trocam olhares sentimentais. “Eu gostaria de ficar amassando aquele espermacete eternamente! [...] Em visões noturnas, eu via longas filas de anjos no Paraíso, cada um com as mãos num balde de espermacete.” Esse é o verdadeiro céu de Melville, um pelotão só de homens, cada um com a mão no bolso do outro. O círculo é outra urobóro romântica. As mãos masculinas cobertas de espermacete de Melville são uma alegre substituição onírica da “mão sangrenta” da natureza feminina de Hawthorne. É só virar outra página, e estamos no mais totêmico capítulo de *Moby-*

Dick, que focaliza o pênis da baleia, um *grandissimus* tão pesado que são necessários três homens para carregá-lo. Esse “objeto muito estranho, enigmático” ou “inexplicável cone”, é o “ídolo” de um culto da natureza masculina. Melville pratica gigantismo representacional, o estilo que encontrei em Michelangelo e Blake e defini como defesa contra o poder feminino. Para picar a gordura, um marinheiro enfia-se na dura pele do pênis como numa batina de padre.²⁹ Esse capítulo é engraçado, mas pelos motivos errados. *Ithyphallos/Ictyphallos*: as ereções da comédia grega tornam-se flácidas e sinistras em Melville. A baleia tornou-se um pino mestre de desenho animado.

Assim, por uma série de trechos ligados, nos quais se minimiza a mulher em tamanho e temperamento, e se maximiza o homem em membro e função, Melville, em menos de cinquenta páginas, inverte o domínio maternal de “The Grand Armada” em controle masculino do tear da natureza vegetal. Mitologicamente, jamais houve uma divindade da vegetação puramente masculina. Melville rebaixa a mulher para uma ordem inferior de ser. Chamei de sadiana a natureza de *Moby-Dick*, mas na verdade é coleridgiana. A grande lula, por exemplo, é uma versão das ondulantes serpentes marinhas do *Ancient mariner*. Melville quer a natureza de Coleridge sem a rainha vampira de Coleridge, a Morte-em-Vida de Pesadelo. Por isso exagera sua baleia no “Titanismo de poder” masculino. Demora-se indulgentemente no massivo pênis da baleia para dar integridade e visibilidade masculinas ao mar feminino de dissolução que é a “Rainha Natureza”. Cita Michelangelo como um colega admirador da “robustez” e “musculosidade” da verdadeira divindade, que “os moles, enroscados e hermafroditicos quadros italianos” não mostram. Sempre que dá à sua baleia algum traço feminino, Melville logo o anula com uma reconsideração masculina — de violência ou violação.³⁰ A masculinidade luta por dominação em todo o *Moby-Dick*. A “poderosa brandura” da grande baleia é uma ternura homoerótica, parte do desejo de camaradagem que Melville partilha com Whitman, Lawrence e Forster.

Moby-Dick começa com uma aliança ritual masculina. Ishmael e Queequeg são atados por uma linguagem “matrimonial” e abraços no quarto. Os primeiros capítulos registram a reunião e união de homens que vão lançar-se ao seio turbulento da natureza. Até o navio é um andrógino, de proa “barbuda”. O “umbigo do navio” é um dobrão de ouro, símbolo de homens não nascidos de mulheres, ou de homens que apagaram suas origens femininas. O primeiro imediato lamenta ter de “navegar com uma equipe tão infiel, com pouco toque de mães humanas”. A mulher só entra em *Moby-Dick* como uma força ctônica deslocada. A atração sexual dela jamais é reconhecida, a não ser em libidinosas fanfarronadas entre três marinheiros estrangeiros de vigia. A atração da mulher é desviada para os “arpoadores pagãos”, delegados das raças. Cada um traz um sinal hermafrodita: Tashtego e Fedallah têm cabelos compridos: Daggo usa argolas de ouro nas orelhas: o corpo de Queequeg é enfeitado de tatuagens que ardem com “satânicas chamas azuis”. Os arpoadores byronianos de Melville destacam-se com autoridade imaginativa. As “feições trigueiras”, realçadas pe-

lo “brilho bárbaro” dos dentes, constituem uma lustrosa fusão do feio e do belo.³¹ Os arpoadores são arcanjos daimônicos, bronzeados pelo fogo do inferno. Vejo o multirracismo deles como transposição sexual. Como personas sexuais românticas, calados, solitários e orgulhosamente auto-suficientes, roubaram seu fascínio escuro e brilhante da mulher reprimida.

A busca de dominação da masculinidade em *Moby-Dick* é luta contra um grande princípio romântico, a debilitação do masculino. O romance foge engenhosamente dessa regra pela meia rendição. Seu clímax é a mais devastadora reversão da vontade masculina no romantismo, quando o navio, esmagado pela baleia, afunda no “vórtice” infernal do redemoinho de Poe. Mas só a masculinidade *humana* sofre essa esmagadora subordinação, o castigo por sua *hybris* de asserção. O castigador não é a natureza feminina, mas um bruto dominador masculino, perfeito em forma ininteligível. O preço imposto à masculinidade em *Moby-Dick* é evidente na carga de simbolismo sexual trazida pelo capitão Ahab, o proscrito romântico. Ele ergue-se sobre o “toco morto” de uma perna amputada, um ferimento sexual coerente com seu casamento de uma noite só. A perna artificial quase lhe perfura as virilhas, deixando uma incurável ferida: é o Adonis de coxa rasgada, cortado da mãe natureza pela sua “invencível força de vontade”. Um membro ausente permanece como uma “perfurante” lembrança espectral. Assim, o arpão que Ahab lança em *Moby-Dick* é uma projeção fálica mental, nascida de desejo frustrado. No mais alucinado discurso de Ahab, o arpão está “firmemente amarrado em sua própria virilha conspícua”, uma expressão de perturbadora sugestão.³²

A cicatriz que corre pelo rosto e o corpo de Ahab é “um sinal de nascença”, a marca de Caim. Ahab parece “feito de bronze maciço [...] como o Perseu fundido de Cellini”, um paradigma ocidental. O bronze é a estratégia apolínea do homem enrijecendo-se contra a natureza. A cicatriz de Ahab é seu sinal de nascença porque ele não tem umbigo. Foi de seu corpo dourado que se cunhou o dobrão do navio. Ele saúda o relâmpago pagão como seu pai e, como Atena, diz não conhecer mãe. Usurpa a maternidade em sua vontade autoritária: “A personalidade de rainha vive dentro de mim, e sente seus direitos reais”. É Áccio, e o transexualizado Ahab é Cleópatra derrotada no mar.

Ahab apodera-se do navio e da tripulação em seu desejo de liberdade incondicional. Mas como o próprio romantismo liberal, o adorador da autonomia está sob compulsão interna e externa. Ahab é impelido por um “senhor e amo oculto, e cruel e impiedoso imperador”; “Ajo sob ordens”. Melville declara: “Todo homem vive envolto em linhas de baleia. Todos nascem com cabrestos no pescoço”. Esse cabresto umbilical, a corda do arpão que vai estrangular Ahab, é “o arnês da Necessidade” de Ésquilo. É a rede de Clitemnestra, a *femme fatale* da natureza, simbolizada na grande lula a contorcer-se. Antes, Melville falou da “imaculada virilidade que sentimos dentro de nós”, que permanece intacta em toda tragédia.³³ O ego mais íntimo é uma *virgo intacta* violada pelas indignidades físicas da vida. A imaculada virilidade pertence àqueles intocados

pela humilhante “mão sangrenta” da natureza feminina de Hawthorne, que nos empurra para o mundo. Dividido entre paradoxos, Melville impõe sua própria resolução sexual aos seus materiais românticos. Em *Moby-Dick*, sua tentativa de suprimir o débito do homem com a mulher produziu um desconcertante espetáculo sadomasoquista de homem submisso a homem.

Para uma coerência total, a grande baleia devia ser sexualmente neutra, sua “apavorante” brancura uma obliteração de pessoa, gênero e sentido. Mas o acre romance familiar do romantismo tardio invade um épico de bruta energia dionisíaca do alto romantismo. Por que *Moby-Dick* é acachapantemente maior que qualquer outra coisa que Melville escreveu? O gigantismo operístico do romance vem de sua força de *protesto sexual*. Sua violência é uma reação contra a paralisante felicidade da *stasis* feminina, vislumbada em “The Grand Armada”. O homem em busca dos segredos da natureza é como “um caçador de mel de Ohio, que, buscando mel nas virilhas de uma árvore oca, encontrou tão grande quantidade que, curvando-se demais, o mel o sugou, e ele morreu embalsamado”. Na mesma página, Queequeg faz “obstetricia” ao resgatar Tash-tego da cabeça de uma baleia que afunda. A cabeça é a prisão do intelecto masculino, diz Melville, revisando imediatamente sua árvore oca na “cabeça de mel de Platão”, onde tantos pereceram.³⁴ Mas essa cabeça é mais um dos membros masculinos inflados de Melville, um subterfúgio mistificador. A verdadeira virilha de mel em que todos nos afogamos é o mundo-útero da mãe natureza.

Minha opinião sobre o objeto sexual reprimido de *Moby-Dick* é confirmada por uma curiosa história que Melville escreveu nos vários anos seguintes, *The paradise of bachelors and the tartarus of maids* (publicada em abril de 1855), comparando as experiências sexuais de homens e mulheres. A primeira parte é naturalista, enquanto a segunda é grotesca de alegorias biomórficas. Será essa história realmente liberal e reformista? Para mim, mostra a consciência social de Melville argumentando sem êxito contra seu medo daimônico da mulher e da natureza.

Tartarus of maids é uma descida a um submundo sexual, ao mesmo tempo inferno e Venusberg. Vemos o negro ventre da paisagem alto-romântica. Melville certamente toma sua topografia genital de Poe: Pym entra numa “estreita garganta”, com uma fenda “excessivamente escorregadia”.³⁵ A garganta de Melville contrai-se num clitórico “Entalhe Negro”, depois expande-se num oco roxo labial em meio a “hirsutas” montanhas púbicas. Da vaginal “Masmorra do Diabo” brota um “Rio de Sangue” menstrual, fervendo como o Alfa de Coleridge entre imensos rochedos. Em Melville como em Poe, uma zona polar torna-se sinistramente quente. O viajante do *Tartarus of maids* percorre uma fábrica de papel “sufocante, com um calor abdominal estranho, parecendo sangue”. A fábrica parodia a procriação. “A negra e colossal roda d’água, implacável com seu único propósito imutável”, é o inexorável calendário mensal da mulher. Filas de moças, como “éguas amarradas ao varal”, cortam tecido numa

“longa foice reluzente”, retalhando coisas para refazê-las. A foice é o pêndulo de Poe, aqui um instrumento fálico do pai tempo. Em seguida, num bagunçado “local respingado”, vêem-se dois grandes tonéis cheios de “uma coisa branca, úmida, parecendo lã, não diferente da parte albuminosa de um ovo escaldado”. Os tonéis são ovários cheios de mucóide, o lamaçal pantanoso que identifique com a fisiologia feminina e com Dioniso. Esse é outro detalhe extraído de *Pym*, com sua gosmenta água roxa, uma placenta pontilhada de “veias” multicoloridas (cf. as serpentes marinhas de Coleridge).³⁶ Já vimos os ovos batidos de *Tartarus* na “vasta massa esponjosa” da lula “cor de creme” de *Moby-Dick*. Assim sabemos do gênero secreto da lula.

Descobri na condenação da mulher-enquanto-vampira por Blake um visível conteúdo negativo mascarando um conteúdo latente de impermissível atração. Outra cisão entre objetivo e afeto ocorre em *Tartarus*, mas ao contrário. Melville mostra as mulheres como escravizadas por seus destinos sexuais e exploradas por uma classe empresarial de solteirões farristas. Mas o humanitarismo é apenas o primeiro nível de significado da história. A dormência de geada nas faces do narrador é medo e antipatia sexuais. “Rubro e demoniacamente férvido Rio de Sangue”, declara Melville num momento de visão desprotegida.³⁷ A mulher é aliada do irracional. A natureza, mais que a sociedade, é sua verdadeira opressora. A menstruação e o parto, que ansiamos por encarar como “normais” e “naturais”, são surtos de barbarismo. O viajante de Melville, emissário da sociedade, fica parado, sem fala, diante do titanismo industrial da natureza feminina.

Uma amostra da ambígua dualidade da história: “Em filas de balcões de aparência vazia sentavam-se filas de moças de aparência vazia, com pastas vazias, brancas, nas mãos vazias, todas vaziamamente dobrando papel vazio”. Aí está o tédio da produção em massa, a falta de sentido do trabalho moderno alienando o auto-sepultado Bartleby de Melville, outro traficante de papel. Mas em *Tartarus*, não há piedade sem terror. As moças vazias com as páginas vazias são deusas brancas dobrando a *tabula rasa* da alma do homem. São cegas, impassíveis Parcas ou Graias. O narrador, cujo menino Vergil se chama Cupido, estremece diante dos formigantes círculos desse inferno. Mas sua relação com os condenados é muito mais ambivalente que a de Blake ou Dickens com suas exploradas crianças abandonadas. O fato inescapável é que Melville apresenta a fisiologia feminina como grosseiramente desprovida de espírito, processo biológico bruto.

Há uma grande máquina num canto, o pistão martelando um pesado bloco de madeira. Uma moça pálida alimenta-a com papel cor-de-rosa, no qual a máquina imprime uma grinalda de rosas. A grande máquina de fazer papel da fábrica é “um inflexível animal de ferro”, que o narrador olha atemorizado. As maquinarias pesadas desse tipo inspiram um “estranho pavor no coração humano, como o faria um Beemote vivo, arquejante”. O que é “tão especialmente terrível” é “a necessidade metálica, a inamovível fatalidade”. “O fino e transparente véu de polpa” segue em frente “com invariável docilidade para o auto-

crático cunhar da máquina". O narrador fica parado, "fascinado": "Um fascínio apoderou-se de mim".³⁸

A grinalda de rosas é o alegre comentário da poesia de amor sobre a experiência sexual. Mas não são os homens os vilões. Como "Uma carcaça", de Baudelaire, *Tartarus* denuncia o abismo entre a convenção literária e a realidade da natureza para despertar horror, não empatia. O narrador, enfeitiçado por fascínio romântico, fica paralisado diante da cabeça de Medusa da natureza vegetal. O próprio pistão fálico é impelido pela máquina. *Tartarus* contém o verdadeiro tear de *Moby-Dick*. A máquina tirânica é o corpo feminino, moendo e fazendo escorrer a polpa da madeira, o glúten de carne humana.

O narrador pergunta ao dono por que as trabalhadoras são "indiscriminadamente chamadas de meninas, nunca mulheres".³⁹ Melville antecipa a queixa feminista sobre esse jargão, que reduz as mulheres a crianças. Mitologicamente, porém, as meninas de *Tartarus* são figuras de virgem *kore*. São Perséfonas cuja mãe Deméter é monstruosa demais para assumir forma humana, pois *ela é a máquina*. Notem a relação com *Moby-Dick*: Melville chama a máquina de um Beemote "vivo"; o vazio das moças é a "apavorante" brancura da grande baleia. *Moby-Dick*, que devia ser de gênero neutro, é tão ferozmente masculina assim para impedir *sua transformação numa fêmea*. Em outras palavras, a hipermasculinidade da baleia obscurece defensivamente a femealidade da natureza. A paz e a beleza maternas da Grande Armada de Melville são um pungente drama sexual, pois *Tartarus* revela o horror do que deve ser reprimido. Eu chamo a mulher, repetidas vezes, de "a oculta". *Tartarus of maids* torna visível o invisível. Vemos a hidrodinâmica da engenharia feminina articulada com clareza racional. Ver, conhecer, simpatizar. Mas uma energia daimônica sobe de baixo da consciência de Melville e deforma os órgãos femininos numa repugnante *dissecta membra*, em surreais ângulos cubistas. *Tartarus* contém a descida do marinheiro evitada pelo solitário sobrevivente de *Moby-Dick*. Em sua missão de dar dominação cósmica ao masculino, o romance épico de Melville tem de despedaçar o encanamento ctônico da natureza.

Tartarus of maids, pesadelesca condensação do tema ctônico de *Moby-Dick*, é a imagem invertida da última história de Melville, *Billy Budd, sailor* [Billy Budd, marinheiro], que ele deixou em esboço ao morrer, em 1891. O reino de beleza, clareza e carisma de *Billy Budd* opõe-se ao reino procriativo feio, túrgido, de *Tartarus*. *Billy Budd* é a suprema obra apolínea da literatura americana, à qual é estranho o idealismo visionário, devido à inclinação cultural americana para o pragmatismo. Na obra de Melville, *Billy Budd* está para *Tartarus* como a *Serafita* está para *A moça dos olhos dourados* de Balzac: o seráfico celestial suplanta o inferno do barbarismo feminino. *Billy Budd* tornou-se possível pela descida de Melville no miasma feminino, e sua fuga de lá.

Billy Budd pertence ao fascinante grupo de meninos bonitos que identificamos desde o *Menino de Kritios* até o *David* de Donatello, o belo jovem de

Shakespeare e o Dorian Gray de Wilde. No primeiro manuscrito (1886), ele era muito mais velho. A história é dedicada a Jack Chase, um inglês que também inspirou *White-jacket* [Jaqueta branca] (1850). Citando a admiração de Melville por uma escultura de Antínoo em Roma, durante suas viagens de 1856-7, Fiedler chama Billy Budd de "Jack Chase refundido à imagem de Antínoo".⁴⁰ Minha teoria pessoal é que *The picture of Dorian Gray* afetou *Billy Budd*, no qual ouço ecos da linguagem de Wilde. Um ano antes de sua publicação em forma de livro, *Dorian Gray* apareceu no número de julho de 1890 do *Lippincott's Monthly* (Filadélfia e Londres). Os estudiosos não podem dizer quando Billy Budd regrediu de adulto a efebo.⁴¹ Desconfio que *Dorian Gray* reviveu as lembranças de Antínoo em Melville e produziu o herói mais andrógino da história final.

Billy Budd exibe um frescor de primavera. Embora com 21 anos, tem "uma prolongada expressão adolescente" e uma lisa pele "feminina". "Cachos louros" e "olhos celestes". É um "Apolo", um produto de raça pura da "cepa saxônica": sua loura radiação apolínea é o elemento dórico ou ariano na cultura europeia. É "um anjo", como os "serafins de Fra Angelico", que tem "a delicada cor de botão de rosa das mais belas jovens inglesas". Os símiles transexuais comparam Billy a "uma beldade rústica" ou "sacerdotisa vestal". Em seu único defeito, ele é "como a bela mulher numa das narrativas menores de Hawthorne" — ou seja, em *The birthmark*. A mãe desconhecida é visível na boca curva, na orelha pequena, no pé arqueado. A tripulação o chama de "Bela", como uma donzela de contos de fada. Sua "beleza masculina" é uma andrógina combinação de "força e beleza", "beleza e poder", como a dualidade do contralto de Gautier.⁴²

Como *Dorian Gray*, *Billy Budd* é estruturado por hierarquia apolínea. Billy pertence ao tipo do "Marinheiro Bonito", uma "figura superior" de "natural realza". Seus pares, "luzes menores da constelação", fazem dele uma estrela e prestam-lhe "espontânea homenagem". O filho do amor mostra visível "ascendência nobre": é um herói meio divino, com um nascimento misterioso. Como Dorian, Billy é um exemplar de puro carisma. Seus colegas de navio dão-lhe presentes, "lavam sua roupa, remendam suas calças velhas": "Qualquer um fará qualquer coisa por Billy Budd".⁴³ Os membros da tripulação são vassalos que lhe oferecem sinais de subordinação feudal. Billy cristaliza hierarquia em torno de si, uma vertical apolínea cortando as horizontais do mar.

A catástrofe de *Billy Budd* é um choque de ordens hierárquicas. O suboficial do arsenal, John Claggart, uma espécie de lago, entra em estranho conflito com Billy. Melville especifica claramente "o que foi que o indispos inicialmente contra Billy, ou seja, a significativa beleza pessoal dele" — uma frase saída direta de Wilde. A "monomania" de Claggart é uma obsessão erótica e estética. Ele é oprimido e escravizado pela beleza de Billy, um padrão ocidental inventado por Safo e revivido por Petrarca. "Magneticamente" atraído para Billy contra a vontade, Claggart protesta contra sua subordinação com a pancadinha sodomítica de bastão que dá em Billy por detrás. Isso é provocado pela sopa

derramada, que Claggart subconscientemente sente como contaminação ctônica. “Ele estava para cuspir alguma coisa apressada ao marinheiro, mas conteve-se”: Claggart fuma de auto-envenenado desejo. É um cético meditativo que transforma o visionário e seráfico num nauseado senso de violação pela imagem mental de Billy. A batidinha “oficial” de Claggart restaura agressivamente a hierarquia convencional. Ele tenta isso de novo na cena da acusação, em que fita Billy “mesmericamente”, um daimônico intercuro ocular que Melville toma emprestado de Hawthorne.⁴⁴

Billy é um “pacificador”, que transforma os alojamentos da tripulação, “um poço de ratos de brigas”. O capitão mercante diz: “Não que fizesse sermões a eles ou dissesse ou fizesse alguma coisa em particular; mas emanava dele uma virtude, que adoçava os mais azedos”. Essa virtude é mais estética que moral. É *virtù*, o belo ou raro. A beleza de Billy induz *cathexis* em massa, sufocando o competitivo “muito” em contemplativa unidade. Mas sua ascendência pessoal e carismática se choca com a hierarquia pública. Obviamente, ele cria seu próprio culto, que deve ser suprimido por César. Billy Budd segue a linha do menino bonito como destruidor, *causando desordem* no reino social. W. H. Auden diz: “Não é por acaso que muitos homossexuais demonstram uma preferência especial por marinheiros, pois o marinheiro em terra é simbolicamente o inocente deus do mar, não limitado pela lei da terra, e por conseguinte pode fazer qualquer coisa, sem culpa”.⁴⁵ A lei da terra é aplicada pelo capitão Vere, que relutantemente sentencia Billy à morte por matar um oficial. *Por causa de*, e não a despeito de, seu fascinante glamour, Billy deve morrer pelo bem coletivo. Pendurado do mastro principal, é o deus enforcado antigo, um Adonis chacinado na flor da idade. Richard Chase chama-o de “o Cristo hermafrodita”.⁴⁶ Como Cristo, Billy representa uma ameaça interna num império em guerra. Têm razão de enforcá-lo.

Como menino bonito, Billy Budd não é cruel, mas é narcisista — o narcisismo básico da criança. O solipsismo do menino bonito está no gaguejar de Billy Budd, a “enfermidade vocal” que detém seu discurso, sob tensão. O apolíneo, como sempre, é um modo de silêncio ou mutismo. Billy não tem “consciência de si mesmo”: sua natureza simples é o caráter unitário apolíneo, internamente subdesenvolvido. Ele é “analfabeto”, sem letras porque o andrógino apolíneo não tem palavras. Quando Claggart mente, Billy esforça-se por responder, mas, frustrado, derruba o acusador com um soco. Ele é Febo (o Puro), vingando a profanação com a expulsão do invasor de seu espaço psíquico imaculado. Após a morte de Billy, perguntam ao médico por que o corpo não se mexeu, já que o enforcado em geral é convulsionado por um “espasmo mecânico”.⁴⁷ Billy morre o sempre-virgem, não conspurcado pelo orgasmo. Outro princípio apolíneo: o menino bonito rejeita o orgasmo devido à fuga de Apolo ao que é temporal. Não há movimento porque não há ritmo dionisíaco, só cristalina *stasis*.

Billy Budd inverte o *Tartarus of maids*. Essa saga inteiramente masculina tranca do lado de fora o poder feminino ctônico. Vemos Billy pela última

vez “ascendendo” na rósea madrugada: o serafim em ascensão opõe-se à descida de Melville no reino sombrio das Mães de Goethe. Filosoficamente, o menino bonito abole a densidade da matéria feminina (*mater* e *materia* têm a mesma raiz). Os andróginos apolíneos fazem o mundo visível vibrar com iluminação espiritual. Como *Moby-Dick*, *Billy Budd* desafia Hawthorne, roubando autoridade sexual da mulher. Melville dá feminilidade purificada ao menino bonito, brilhante de luz apolínea.

Billy Budd só foi publicado em 1924, por isso não pode ter influenciado *Morte em Veneza*, de Thomas Mann (1911), que tem uma profunda dívida com *The picture of Dorian Gray*. *Morte em Veneza* é uma última flor do *fin de siècle*. A civilização está em decomposição: Veneza, a cidade da arte, está “doente”, “invadida pelo cheiro de coisas em putrefação”. O escritor Gustav von Aschenbach chega a Veneza e descobre, como Goethe nos *Epigramas venezianos* e Hofmannsthal em *A morte de Ticiano* (1892), que ela abriga um fascinante andrógino adolescente. O que Melville polariza na antítese *Billy Budd/Tartarus of maids*, Mann condensa numa narrativa. Aschenbach tem uma visão de natureza primeva, claramente inspirada por Huysmans: “um pantanal tropical sob um céu pesado e turvo, úmido, luxuriante e enorme, uma espécie de selva pré-histórica [...] inerte de lama”, “as cabeludas hastes das palmeiras erguendo-se de uma mata lúbrica e exuberante”, vida vegetal “gorda, inchada”, enraizada em “poças estagnadas”.⁴⁸ É o pântano feminino da geração, o miasma ctônico contra o qual o menino bonito protesta sonhadoramente, pois sua deslumbrante perfeição formal é uma censura à indiscriminação e fluidez da natureza. O pantanal de *Morte em Veneza* corresponde à esponjosa matriz “albuminosa” de *Tartarus*.

Aschenbach, homem das palavras, é cativado por uma imagem das artes visuais apolíneas. Um garoto de cabelos compridos e catorze anos, “absolutamente belo”, saído direto da escultura grega, aparece numa epifania de quietude apolínea. Cercado de mulheres — uma governanta, uma mãe impositiva e três “irmãs que parecem freiras” — Tadzio é um deus isolado condenado a morrer jovem. Aproximando-se o Dia da Primavera, o andrógino vernal de Mann é um Adonis, o privilegiado filho-amante de uma deusa-mãe. Desconfio de que a mulher fria, muito digna, que vagueia sozinha com os filhos, foi inspirada pela madre-pérola Hester Prynne, de Hawthorne. Ela usa um simples vestido cinza estranhamente enfeitado com “inestimáveis” jóias e pérolas, um efeito “fantasticamente exuberante” — que lembra o simples vestido puritano de Hester com a suntuosa letra escarlate, bordada em estilo “oriental”.⁴⁹

Tadzio tem os atributos apolíneos de “distinção aristocrática” e problema vocal. Como o garoto é polonês, “Aschenbach não entendeu uma palavra do que ele dizia”; o escritor o vê “sorrindo, com alguma coisa meio murmurada em sua suave e vaga língua”. As délficas palavras de Tadzio, como a gagueira de Billy Budd e as frases interrompidas de Belphoebe, são outra mudez apolí-

nea. Tadzio tem uma visibilidade radical. Cada um de seus aparecimentos é literalmente espetacular, como em seu teofânico surgimento das águas do mar. Ele sai da água não porque é do mar, mas porque renuncia ao reino fluido, o serafim transcendendo a Vênus nascida da espuma. “Espantado, aterrorizado” pela “beleza divina” de Tadzio, Aschenbach fica tão hierarquicamente subordinado quanto Basil Hallward a Dorian Gray ou Claggart a Billy Budd. *Morte em Veneza* incorpora explicitamente as referências ao *Fedro* de Platão que descobri implícitas em *Dorian Gray*: Aschenbach sente “o quente terror que sofrem os iniciados quando seus olhos batem numa imagem de eterna beleza”.³⁰

Como Basil, Aschenbach é um artista destruído por um menino bonito, que veste uma “roupa de marinheiro inglês”, uma moda de época que pode ser uma alusão a Wilde. Mitologicamente, o traje de marinheiro de Tadzio pertence ao saxônico Billy Budd. Mas o menino bonito de Mann é mais solipsista que o de Melville, sua fatalidade literalizada pela epidemia que exige a morte de seu admirador. Embora seus olhos às vezes se encontrem, o menino na verdade não vê Aschenbach: “Era o sorriso de Narciso curvado sobre as águas espelhadas, aquele sorriso profundo, fascinado, magnético, com que ele estende os braços para a imagem de sua própria beleza”.³¹ Os olhos de Aschenbach são espelhos em que Tadzio nada vê além de si mesmo. Obcecado, o escritor imagina convite onde só há autismo. O menino bonito, iconicamente isolado, é uma miragem do olho ardente. Como parte de seu decadentismo, *Morte em Veneza* transforma um menino bonito florentino num símbolo da Veneza heterossexual em sua degenerada última fase.

Mesmo no auge da alucinação, Aschenbach não deseja sexo. É uma trivialização de *Morte em Veneza* reduzi-la, como se tem feito, a uma crônica homossexual do abrir o jogo. O menino bonito jamais é contaminado pelo contato, pois o apolíneo recua a cada passo que se dê em direção a ele. Tocaiando Tadzio nas ruas, Aschenbach preserva cuidadosamente o distanciamento crítico estético. Tornou-se o fã tresloucado de um deus-estrela. O menino bonito, sempre fatal a seu admirador, leva Aschenbach da dignidade dinástica e profissional à auto-imolação no passado pré-helênico. Como Penteu, de Eurípides, Aschenbach traveste-se e orientaliza-se: coberto de jóias, usa perfumes, tintura de cabelo, máscara, ruge. A mente analítica ocidental é reabsorvida em suas mormacentas origens asiáticas. Mann chama a bizantina basílica de São Marcos, dentro da qual Aschenbach segue Tadzio, de “templo oriental”; Aschenbach é derrubado pela “cólera asiática”, “incubada nos quentes pântanos do delta do Ganges”.³² Se recuarmos da superfície naturalista de *Morte em Veneza* e o olharmos mitologicamente, veremos que contém, internalizado, o Tártaro feminino de Melville. Uma ciumenta mãe natureza envolve o admirador de seu filho em seu miasma ctônico, pois é ela quem leva a pestilência à cidade da arte.

DECADENTISTAS AMERICANOS

Emerson, Whitman, James

Ralph Waldo Emerson, cujo pai e avós eram ministros religiosos, foi apinhado no choque entre o protestantismo americano e o romantismo inglês. Como transcendentalista, buscou abrir a imaginação à natureza, à maneira wordsworthiana. Emerson julgava-se poeta, e embora fizesse fama com conferências e ensaios, a controvérsia sobre a confusa estrutura dos ensaios foi quase imediata. Nenhuma obra romântica precisa seguir a lógica apolínea. Mas haverá motivos psicológicos para as excentricidades de estilo de Emerson?

Os ensaios são um tesouro de idéias e máximas. Lingüisticamente, o estilo de Emerson ocupa um ponto de convergência mágico, o ponto crítico das línguas européias. Ele soa como Platão, Agostinho e Nietzsche traduzidos: uma exaltada clareza, as palavras rotundas mas translúcidas, qualidades que parecem pertencer ao documento datilografado. Mas jamais houve uma prosa mais magnífica em pedaços e mais opressiva no todo. A voz de Emerson tem uma igualdade que não é natural, uma chã afetação de fleuma. Falta-lhe musicalidade — dinâmica, melodia, variação. Sentimos o fardo do moralismo protestante, de que Emerson jamais pôde livrar-se.

Emerson chama os poetas de “deuses libertadores”: “Eles são livres, e libertam”. A criação de símbolos significa “emancipação e regozijo”: “Parecemos ser tocados por uma vara mágica que nos faz dançar e correr por aí alegremente, como crianças”.¹ Emerson exultante? O poeta alegre, espontâneo, é o que ele anseia por ser, mas não é. Embora a sua melhor lírica seja tensa e vigorosa, é tolhida pelo verso curto demais. Isso dá velocidade, mas velocidade não é o forte de Emerson. Ele tem uma mente mais lenta, de uma deliberação wordsworthiana. A poesia é muito menos realizada que os ensaios, que fervilham de brilhantes imagens românticas.

A principal acusação contra os ensaios é desorganização. O problema, como eu o vejo, é que Emerson interrompe ou inverte constantemente sua linha de pensamento, deixando cada conjunto de idéias a definhir numa cela solitária. A circularidade tem seus usos simbólicos, como em “*A Wreath*” [Uma guirlanda], de George Herbert, cujos versos se entremeiam num perfeito círculo so-

lar. Os *Circles* [Círculos] de Emerson seguem essa tradição contemplativa: “O olho é o primeiro círculo; o horizonte que ele forma, o segundo”.² Mas esse estilo errante de ensaio nem sempre parece premeditado. Acho que surge de algum bloqueio no nível mais profundamente gerativo de linguagem. Da caverna arcaica do inconsciente, emergem totalidades morfológicas em forma de guirlandas, para encarnar-se em palavras. Imagem, ritmo, emoção vêm primeiro; as palavras, depois.

Antes do romantismo, o estilo literário é discurso partilhado. Depois do romantismo, é persona. Emerson talvez seja o primeiro cujo estilo nos diz tanto. A monotonia de sua prosa é em última análise uma limitação a personas internalizadas, pois cada um de nossos estados de espírito é a sombra de uma persona. Seus ensaios, como aventuras na voz, são lutas contra o passado puritano masculino, que o prende no ego ético nitidamente delimitado. O transcendentalismo busca unidade com a natureza rejeitando códigos e instituições. Mas em Emerson o próprio ego, paralisado pela sua própria cultivação, é o obstáculo à unidade.

Os conflitos de Emerson são evidentes em sua famosa metáfora do globo ocular: “Parado no chão descampado — a cabeça banhada pelo ar alegre e elevado no espaço infinito — desaparece todo egoísmo mesquinho. Torno-me um transparente globo ocular; não sou nada; vejo tudo; as correntes do Ser Universal circulam por mim; sou parte e parcela de Deus”.³ Aspiração alto-romântica; olho tardo-romântico. Barbara Packer diz: “O Globo Ocular de Emerson tem provocado desprezo desde sua perturbadora aparição na primeira edição de *Nature* [Natureza]”. Ela observa que o globo ocular é uma adição posterior ao trecho originalmente publicado.⁴ Emerson está tentando remover as barreiras entre o homem e a natureza. Seu globo ocular é uma versão da lira eólia romântica: as “correntes” que circulam por ele lembram o Vento Oeste que varre Shelley. Emerson intensifica a androginia da lira, com mau efeito. Passivo diante da força da vida, ele não mais canta, mas apenas vê. Ver sem fazer, como demonstrei, é o princípio básico do romantismo tardio decadentista. Emerson inveja o olho oriental da visão mística, mas não pode escapar à solidez prenhe de história das personas européias.

O globo ocular de Emerson tem as duas propriedades que encontrei em sua prosa: *rotundidade* e *transparência*. O globo ocular é pesadão, um dirigível que sua inspiração não consegue muito bem levantar do chão. O “chão descampado” é nu, pelado como a cabeça de bebê “banhada” ou batizada do autor. O globo ocular é concreto e monumental, um colosso congelado, ventilado pela brisa da manhã. Emerson anseia por fundir-se mas não pode. O globo ocular em que nada pode acontecer-lhe é a bolsa uterina, um alambique de vidro através do qual ele espia como o Homúnculo de Goethe. Está trancado “No ventre da uva” de seu poema “Bacchus” [Baco]. O globo ocular é a uva de separação não prensada, o crânio apolíneo do intelectual e do *connoisseur*.

O transparente globo ocular é, significativamente, uma reconsideração — um tipo de autotraição que encontrei em Melville. A vida tardia da imagem

é seu sinal de perversidade decadentista. Barbara diz: “‘Olho’ é uma palavra neutra, mas ‘globo ocular’ tem alguma coisa de grotesco; soa demais a sala de dissecação”.⁵ Um novo artigo para nossa sinistra lista de amputações do século XIX: os dentes de Berenice, o peito do pé de Balzac, o pé de Gautier, o lábio de Cleópatra, o nariz de Gogol, o queixo de Wilde, o globo ocular de Emerson. A retina destacada de Emerson é grosseira e chocante por ser um inflado membro do romantismo tardio: a parte exaltada acima do todo, uma imóvel e isolada *aparência*. Esse globo de tecido extraído tremula de enfermidade. É o andrógino circular de Platão privado de seus membros e abandonado. A visível fuga de Emerson do egoísmo é outro uroboros romântico, a trilha circular na qual o ego encontra o ego. Em seus diários, ele diz: “O homem é insular, e não pode ser tocado. Todo homem é um globo infinitamente repelente”.⁶ O globo intocável do ego repele os invasores, como uma cidadela, mas também repele ou repudia no senso estético. O globo ocular repelente é um auto-retrato decadentista, como o medonho retrato de Dorian Gray. Emerson-enquanto-globo-ocular diz que é “parte e parcela de Deus”. Embrulhemos nossas partes decadentistas com cordão dourado, embora esse embrulho seja pesado demais para via aérea.

A transparência, como mostrei, é um fenômeno apolíneo: é a densidade da matéria feminina varada e vencida pelo agressivo olho ocidental. Portanto, que faz uma volumosa transparência oftálmica no meio de uma celebração da natureza? Estamos perto das contradições no âmago da obra de Emerson. Ele parece adotar a visão dionisíaca da realidade: “A metamorfose é a lei do universo. Todas as formas são fluidas”. Fala da “evanescência e lubricidade de todos os objetos”: “Tudo nada e reluz”. Isso poderia ser uma defesa de seu estilo de prosa errante: “A qualidade da imaginação é fluir, e não congelar-se”.⁷ Ele prefere o processo dionisíaco ao contorno e *stasis* apolíneos. Os ensaios fragmentam-se porque ele suspende o controle básico apolíneo: não há ascensão ou progresso hierárquicos na argumentação. A prosa está em múltiplos, um “Muito” dionisíaco. Infelizmente, essa multiplicidade é também decomposição e excesso decadentistas, que empastam os ensaios de Emerson até a ilegibilidade.

Mas Emerson ansiava pela poesia, não pelo ensaio. Que inibições sofreu quando assumiu a máscara do poeta? Descrevi o globo ocular transparente como um calvo andrógino fetal. É um ego projetado, expurgado de sexo e até mesmo de extensão no corpo. Os poetas românticos são sempre constrangidamente hermafroditas; assim, Emerson chama o “homem de grande talento” de “Homem-mulher”, que não precisa de esposa. Ele vê o grande homem como um receptor feminino de força histórica, o “cérebro impressionável” vibrando para o futuro. Mas o tema transexual só está presente de passagem. Geralmente temos o oposto. Em *Nature*, por exemplo, Emerson diz do “Espírito” como “Criador”: “O homem, em todas as épocas e lugares, encarna-o em sua linguagem como o PAI”.⁸ Essa ostentosa bateria de maiúsculas, piscando como um letreiro de fábrica, é uma ênfase irregular em Emerson, e o benigno deus-pai

que entroniza nada tem a fazer numa obra romântica. Nesse momento, Emerson rendeu-se a seus ancestrais protestantes. Seu título imperialista é aprotopáico, guardando *Nature* contra uma força sexual contrária.

Emerson raras vezes fala de mulheres, das quais o romantismo normalmente extrai sua força. Seus principais poemas apresentam homens: "Uriel", "Merlin", "Baco", "Brahma". As poucas mulheres arquetípicas são citadas de passagem. "Maia", o véu da ilusão, tem apenas uma estrofe. "The Sphinx" [A Esfinge] é longo e suculento mas termina com a esfinge sendo decifrada e a derrota do poder feminino: "Através de mil vozes/ Falou a universal dama;/ 'Quem adivinhar um de meus sentidos/ É senhor de tudo que eu sou' ". Isso é o que se deseja, não o que é. Nenhum homem, nenhum poeta, nem mesmo o maior dos arquimagos, é senhor da natureza feminina. A imaginação de Emerson está irremediavelmente dividida: ele veste a armadura blakiana numa missão wordsworthiana.

A mulher aparece tão pouco em Emerson que quando aparece tem enorme força. Ele diz em *Fate* [Destino]: "Os homens são o que suas mães fizeram deles. [...] Quando cada um sai do útero da mãe, fecham-se atrás os portões dos talentos".⁹ Essa assoberbante dívida do homem com a mulher é a verdade pesimista. A doutrina de auto-suficiência de Emerson, pela qual os Estados Unidos declararam independência da cultura européia, é também uma rejeição de um passado feminino. E, como poeta, Emerson está preso. O romantismo inglês possibilita-lhe dar as costas à sua herança racionalista e voltar-se para a natureza. Mas a ausência de uma imagem de mãe americana impede-o de ativar o outro componente crucial da consciência romântica, o arquétipo sexual, sem o que não se pode escrever nenhum poema romântico.

A Esfinge é tudo que a poesia de Emerson se recusou a internalizar. "Bachus", por exemplo, evita obstinadamente o ctônico, que deveria ser intrínseco ao seu tema de união mística. A rapidez e excitação do poema talvez venham da energia de sua evasão. Seus versos curtos, apressados, são *extermínios* decadentistas, que se isolam, uma linha limítrofe traçada pouco antes de o poeta ser penetrado por força feminina, com suas boriantes dissoluções. A incompleta hermafroditização de Emerson como poeta romântico obstrui a forma orgânica de ensaio e poema, achata o estado de espírito e o tom, e insere o globo ocular apolíneo numa ode à natureza. Como persona sexual romântica, o "Eu" de Emerson é nascido pela metade.

A abertura da poesia americana para a mulher foi feita pelo admirador de Emerson, Walt Whitman, cuja longa e desordenada linha poética inclui tudo o que Emerson exclui. O dionisíaco, que Emerson erroneamente visualiza em imagens discretas, é uma torrente na qual Whitman mergulha com avidez.

Whitman inventa a mãe natureza, um ciclo ondulante de nascimento e morte empanturrado de objetos e personas. Ela é "o oceano da vida", "a feroz velha mãe". É treva voluptuosa, noite arcaica: "Aproxima-te, noite de seios des-

nudos — aproxima-te, magnética noite que amamenta!”. Whitman corrige o benigno maternalismo de Wordsworth sem recorrer ao horrífico vampirismo de Coleridge. Mais por instinto bárdico que por cultura, ele revive a cosmologia dos antigos cultos da mãe. Imagina uma turbulenta gravidez do mundo: “Impulso e impulso e impulso, / Sempre o impulso procriador do mundo [...] sempre substância e aumento, sempre sexo”. Ele ouve “Vozes [...] dos fios que ligam as estrelas, e de úteros e do material paterno”.¹⁰ A mãe total que abrange esse universo propagante é sexualmente dual. Whitman é filho-amante e sacerdote da deusa hermafrodita, com quem se une por meio da personificação. Ele quer assimilar todo ser no ego, imaginado como uma bolsa espaçosa. Os épicos catálogos de *Leaves of grass* [Folhas da relva] são a gulosa autofecundação ou gravidez feminina do poeta, um retrato do artista como Grande Mãe, um Homem-Mulher Universal.

Whitman convida intrusões sexualizadas em sua psique. Sua técnica é identificação, o enfático dionisíaco: “De toda casta e matiz eu sou, de toda categoria e religião, / Camponês, mecânico, artista, cavalheiro, marujo, quacre, / Prisioneiro, gigolô, arruaceiro, advogado, médico, padre”. Essas múltiplas personas, de gigolô a padre, nivelam a grande cadeia do ser. “Tão maternal quanto paternal”, Whitman faz projeções transexuais: “Sou o ator, a atriz”, ou “a viúva insone”, ou uma jovem embelezando-se para o cavalheiro que vem visitá-la. A poesia inclui todas as criaturas da terra. Uma seqüência relaciona três dúzias de animais, insetos, peixes e plantas, da pantera ao caranguejo e ao caqui. “Meus amados me sufocam”, diz Whitman: chamam-no vozes que vêm “de canteiros de flores, cipós, mato baixo embaraçado”. Como Keats, ele imita a extensão de Dioniso por todos os “Muitos” maduros do mundo. Rompe todas as barreiras: “Arrancai as fechaduras das portas! / Arrancai as próprias portas de suas ombreiras!”. Não deve haver isolamento apolíneo: intimidade ou pureza são retalhos estéreis, separando-se do todo. O democrático Dioniso amplia o significado a lixo, aparas e rasas: “o deformado, trivial, chão, tolo, desprezado”: “Farelo, palha, lascas de madeira, mato e glúten marinho, / Escória, escamas de pedras reluzentes, folhas de alface, deixadas pela maré”. O homem judeu-cristão governa este mundo, mas o homem dionisíaco é governado pelo mundo. Whitman sintetiza os contrários: “Eu me contradigo? [...] Eu sou grande, contendo em mim multidões”.¹¹ A polimorfa perversidade de Dioniso desmonta a categorização e a hierarquia apolíneas.

A profecia de Emerson, do poeta como libertador, foi cumprida por Whitman, cujo verso livre revolucionário, como Antônio no Egito, “transborda as medidas”. Põe tudo em movimento no fluxo da natureza. Em sua estrutura livre e suas perpétuas metamorfoses, *Leaves of grass* é a poesia mais perfeitamente dionisíaca da literatura. Descende dos antigos cânticos que davam nomes aos atributos, frutos, colheitas e animais da mãe terra, para despertar e estimular sua fertilidade. As fraquezas de Whitman também vêm de seu dionisismo, que ofende a forma e o decoro apolíneos. Em sua melhor forma, ele tem a sublimidade de Píndaro; na pior, é estridente e sentimental, como um cha-

mariz de parque de diversão. Mas lembrem-se do infeliz precedente de Emerson, que não podia tornar-se Dionysus Lusios (o Libertador) por causa de seu refinamento intelectual.

Como Baudelaire, Whitman busca escandalizar o cristão e burguês. Ele é o conduto de “vozes proibidas,/ Vozes de sexos e luxúrias [...] Vozes indecentes por mim purificadas e transfiguradas”. Faz outro desvio do passado protestante. O puritanismo, um austero culto de vida interior, cultua os atos mas não os objetos. O pagão *Leaves of grass*, varrendo um amontoado de objetos renascidos para dentro si mesmo, retira a dimensão ética dos atos, que são agora apenas *experiências*. A vontade puritana, acalentada num banho turco de feminina descontração, abandona seu confrontacionalismo. Whitman fala de “Ventos cujos órgãos genitais levemente excitantes se esfregam em mim”. Ou vê “os rapazes flutuarem de costas, as barrigas brancas avolumando-se para o sol”.¹² Não há ereções nesse mundo. Os pênis são frutos salpicados de pólen agitados pela brisa, ou reluzentes tubérculos mergulhados na água. Não há tensão ou disciplina, porque *Leaves of grass* torna supremas as lânguidas realidades femininas.

As multiplicidades dionisíacas de Whitman são um sincretismo pagão, como demonstram os apelos a “Osíris, Ísis, Belus, Brahma, Buda”, inspirados por Emerson.¹³ D. H. Lawrence queixa-se de que o ambicioso “canto de mim mesmo” de Whitman transforma o ego numa “papa”, “uma mixórdia”, “o pavoroso pudim de Uma Identidade Única”.¹⁴ Como o hinduísmo de Forster em *A Passage to India* [Uma passagem para a Índia] (título do último poema de Whitman), a ânsia de tudo honrar e absorver corteja um colapso na indiferenciação. Mas Whitman, que se retrata como uma *Madonna della Misericórdia*, uma centena de figuras envoltas em seu manto de compaixão, jamais sai inteiramente vitorioso do impulso dionisíaco para uma identidade expandida. Como Emerson com seu pesado globo ocular, Whitman vê a vontade de fusão bloqueada por um véu de carne, seu ego problemático. *Leaves of grass* afirma unidade, mas prova separação. Seu genial canto do “Embraceable you” [Abraçável você] chama a realidade para preencher um mordente vazio. Essa poesia aparentemente generosa é prejudicada por ambigüidades morais, das quais a mais lúgubre é o voyeurismo decadentista. Como *Moby-Dick*, *Leaves of grass* é uma obra do alto romantismo corrompida por impulsos de romantismo tardio.

Whitman adora demorar-se em imaginação ao lado das camas dos que dormem e dos doentes, um gosto que mais tarde pôs em prática em hospitais da Guerra Civil. *The sleepers*, que comparei a “Infant joy”, de Blake, é uma rap-sódia sobre esse tema: “Em minha visão vago a noite toda,/ pisando com pés leves, rápida e silenciosamente andando e parando,/ Curvando-me de olhos abertos sobre os olhos fechados dos que dormem”. Ele fica parado no escuro, passando as mãos “tranquilizadamente de um lado para outro a poucas polegadas deles”. Vai “de cama em cama”, visitando crianças, cadáveres, bêbedos, onanistas, idiotas, esposos, irmãs, todos que dormem ou estão mortos.

Em classe, Milton Kessler falou do “vampirismo” e “lascívia” em *The sleepers*. O poeta faz um “gesto mágico divino” sobre os que dormem, que são

“como fetos”: “Ele os cria. Estão todos desamparados diante dele”. A simpatia e a identificação de Whitman baseiam-se em agressão e invasão. O poema tem uma tirania escopófila: o olho onipotente força a passividade sobre seus objetos, negando-lhes consciência pessoal. Whitman, normalmente inimigo da hierarquia, estende toda a humanidade diante de si, de horizonte a horizonte, em abjetas posições de subordinação. Os que dormem são matéria à espera da impressão de sua mente. Sua invasão criminosa, uma violação tanto dos sonhos quanto das camas, tem uma silenciosa excitação erótica. O poema é arrombamento e invasão psicosssexuais, e Whitman o vampiro que ronda à noite.

Como Blake, Whitman alega despedaçar falsas leis, banindo o segredo e a vergonha sexuais. Mas seu exibicionismo jovial é uma máscara. *The sleepers* mostra as dimensões de seu auto-ocultamento. Como em “Kubla Kahn”, os olhos da multidão estão fechados para o poeta, mas agora é o poeta que os fecha. *The sleepers* é uma patrulha noturna pela cidade dos mortos. A relação de Whitman com as pessoas é tensa. Ele não celebra verdadeiramente a diferença deles, suas múltiplas identidades, pois estas o condenam à solidão. Daí “envolvê-los” em noite arcaica, afogando-os na democracia da dissolução. Suas tensas automutilações são um enclausuramento decadentista. Whitman tem uma irmã-espírito tardo-romântica na literatura americana. Seu voyeurismo decadentista espera o lúbrico connoisseurismo da morte de Emily Dickinson. Inesperadamente, o iconoclasta sexual vagabundo e a solteirona reclusa partilham a mesma sensibilidade perversa.

A proeza sexual de Whitman também não é o que parece. Incapaz de confiar na mensagem hermafrodítica de sua poesia, ele passou muito tempo anunciando uma virilidade que depois se mostrou falsa. Descreve-se maravilhosamente como “anelante, grosseiro, místico, nu”, “Turbulento, carnal, sensual, comendo, bebendo e reproduzindo-se”. Despreza os “neutros e castrados”, em favor de “homens e mulheres inteiramente equipados”.¹³ Isso não é biografia, mas psicografia. Ou seja, essas afirmações fictícias constituem as personas masculinas do bissexual *Leaves of grass*. Na verdade, a mãe total hermafrodita é uma concepção tão poderosa que torna desnecessário o homem individual. Como o vingador de Balzac que reúne um grupo armado para entrar no reino feminino do toucador oriental, Whitman tem de superenfaturar sua masculinidade para reter o próprio sexo na pulsante natureza feminina de sua poesia.

Devido à sua identificação com a Grande Mãe, a masculinidade é a mais fraca das personas de Whitman. Seu pseudo-homem explodiria como um balão de aniversário. Swinburne, cuja sensual mãe-oceano foi inspirada pela de Whitman, não tem ansiedade sexual na mesma situação. Ele acolhe a subordinação do homem à mulher, provavelmente porque tem a autoridade de Sade e Baudelaire por trás. Swinburne, da classe alta, chega à poesia vindo do salão do mundo das maneiras, mas Whitman não pode escapar de seu passado proletário, em que o homem é homem pelo trabalho físico e a robustez. Daí *Leaves of grass* fazer-nos ouvir o cansativo arrastar de um sabre imaginário.

Embora o desejo de mulher seja apenas imitado, Whitman não é de modo algum misógino: “Afirmando que é tão grande ser mulher quanto ser homem,/ E afirmo que não há nada maior do que ser mãe de homens”. Ele cultua até mesmo o mecanismo da procriação, que ao contrário de Melville anatomiza com ardor: “O útero, as tetas, mamilos, leite de peito, lágrimas, riso”. Como Keats, Whitman fala do “úbere de meu coração”, do qual bebe a sua poesia. O desejo heterossexual é outra coisa. O verdadeiro erotismo de *Leaves of grass* dirige-se aos homens atléticos em espetáculos homéricos de prazer-dor: “Vejo um belo nadador gigantesco nadando nu nos redemoinhos do mar. [...] Vejo seu corpo branco, seus olhos impávidos”. O nadador é lançado sobre as rochas, “confuso, batido, ferido”. Seu sangue mancha as ondas: “Elas o rolam, balançam, viram,/ O belo corpo é levado em círculos de redemoinho. [...] Rapidamente para longe da vista é levado o bravo cadáver”.¹⁶ O Whitman voyeurista, uma gaivota a pairar, regala-se com os talhos rubros abertos numa branca beleza masculina. A cena combina o combate de Aquiles com o rio Escamandro e Odisseu lançado contra o penhasco oceânico. Mas os heróis de Homero sobrevivem. Whitman prefere um roteiro sexual tardo-romântico, sensualmente sadomasoquista e terminado com um martírio nas mãos da natureza.

Para Whitman, o ato e a satisfação homossexuais são tão inconcebíveis quanto quaisquer outros. Seu erotismo permanece em decadentista suspensão voyeurística. Quando ele entra em suas cenas sexuais, em vez de manter-se para trás em distanciamento espectral, é passivo diante de atos sexuais deslocados. Lembra “Como puseste a cabeça atravessada em meus quadris e delicadamente te viraste para mim,/ E abriste a camisa em meu esterno, e enfiaste a língua até meu despido coração,/ E esticaste o braço até sentires minha barba, e esticaste o braço até sentires meus pés”. Ao contrário de Christabel, cuja língua é roubada por sedução homossexual, Whitman ganha outra, que serpeia por ele e incita-o a êxtases de linguagem. O trecho irmão é a fantasia do homem-heroína que citei em relação a Swinburne: “Sou o bombeiro esmagado, com o esterno quebrado,/ Paredes desabadas enterraram-me sob suas ruínas”.¹⁷ Esse é o esterno quebrado pela língua masculina, um defloramento homossexual. O bombeiro é esmagado por um útero implodido, como as flexíveis “paredes ígneas” de Poe. “Meus camaradas delicadamente me erguem”: como Queequeg livrando Tash-tego da cabeça da baleia, os bombeiros de Whitman puxam o poeta do *cul-de-sac* do corpo materno. A cena é uma *pietà* do romantismo tardio, com Whitman fazendo o filho ritualmente assassinado da mãe total.

O desejo é homossexual em *Leaves of grass* pelo mesmo motivo que o pênis permanece flácido: a impossibilidade física de acasalamento com a Grande Mãe, montanhosa como a gigante de Baudelaire. O corpo masculino é tragado na enormidade da natureza. O mesmo acontece com a futilidade dos fingimentos dos homens forçados de Whitman: a persona masculina que ele cobiça é reduzida a insignificância em seu cosmos hermafrodita, com sua abundância e imensidão. Como em Swinburne, a união não é genital, mas oral. Whitman consome seu mundo-objeto, do mesmo modo como é consumido por ele. Seu estilo poé-

tico é litania sexual, longas pulsações de invocação que preparam o ego para a invasão pela mãe-mundo que é matéria-mundo. Em forma e conteúdo, *Leaves of grass* tem a fluidez do feminino Dioniso. “Tu mar!”, exclama o poeta, “borrifame de amorosa umidade.” Ou, numa visão digna das *Bacantes*: “Mares de luminoso suco impregnam o paraíso”.¹⁸ Mas Whitman é incapaz de comunhão menádica. Sua poesia é muito mais povoada que a de Wordsworth, e no entanto ele sofre do mesmo angustiado distanciamento. Como o melancólico Hermafrodita de Swinburne, está preso em solidão sexual. Sua própria androginia, um privilégio e uma maldição, impede-o de unir-se com amantes homens ou mulheres. Não há verdadeira intimidade em Whitman. Sua poesia é um substituto da intimidade e um registro do desvio *para longe* dela.

Como uma persona sexual, solitária, o Whitman criador de cosmos é o andrógino que eu chamo de Khepera, o masturbatório Primeiro Motor egípcio, que também simboliza os mundos monacais, sexualmente ambíguos, de Aubrey Beardsley e Jean Genet. Sartre poderia estar descrevendo Whitman quando diz: “Genet *está* em todos os seus personagens, e eles são alternadamente uma rosa, um cão, um gato, um clematite. Ele torna-se tudo do homem e tudo da natureza”.¹⁹ Esses três artistas são um perverso paradoxo de fertilidade e negação. Em cada um deles, a imaginação auto-erótica desabrocha na prisão do ego moderno.

Henry James, normalmente considerado um romancista social, é um romântico tardio decadentista, o que dá à literatura dele seu caráter único e irritante. A crítica a James é demasiado adulatória. O resultado, como acontece com Spenser e Goethe, é a censura acadêmica de uma imaginação fantasticamente perversa. Os últimos romances de James, publicados no início deste século, pertencem, como *Morte em Veneza*, ao *fin de siècle*. Nenhuma outra ficção em inglês é tão estorvada por enfeitamento alexandrino, sinal de um estilo “tardio”. O romance social inglês, como observei, tem poucos andróginos. As inversões sexuais de James são um sintoma de seu disfarçado romantismo.

O mais passivo herói de James aparece em *The ambassadors* [Os embaixadores] (1903). Lambert Strether, com seu nome esgrouviado, trepidante, é o homem tímido atemorizado por mulheres dominantes. Pensando na noiva, a senhora Newsome, ele lembra a época “em que estendia sua pequena e sedenta xícara para o bico do bule dela”. Ela é cheia, ele vazio. A senhora Newsome, uma grande dama da Nova Inglaterra, é uma Musa gárrula ou chaleira bojudia, uma grande força de fállica personalidade a jorrar em cascata dentro da pequenez dele. Strether chama a consciência de “uma desamparada geléia” despejada no “molde de lata” da vida.²⁰ Tais pensamentos tristes em James só ocorrem a homens.

As figuras de retórica de James às vezes são estranhamente sinistras. Conversando com amigos, Strether sente-se como “a lavadeira trazendo para casa os triunfos do espremedor de roupa”. A mulher como torcedora de roupa: mes-

mo a lavanderia é uma arena de triunfo da vontade feminina. Em *The death of the lion* [A morte do leão], em que dois romancistas adotam pseudônimos transexuais, a relação entre a senhora Wimbush e Neil Paraday reproduz a da senhora Newsome e Strether. “Força bruta, violenta”, ela é “feita de aço e couro”. Ele, por outro lado, é de “borracha”. A senhora Wimbush é um totem de bronze, uma locomotiva aplastando uma boneca. Ela parece a senhora Lowder, de *The wings of the dove* [As asas da pomba] (1902), que é “um projétil, de grande tamanho, carregado e pronto para uso”. Até o mobiliário da senhora Lowder é “tão anormalmente afirmativo, tão agressivamente ereto”. Ela é “o carro de Jagarnate”, erizada de “estranhos ídolos, excrescências místicas” de seu mobiliário maciço. A viúva jamesiana é uma locomotiva a diesel lenta, esmagadora, abrindo caminho com uma peituda proa de ganchos. A senhora Lowder orienta a conversa no jantar como se dirigisse um barco, retomando, “com um espadanar da hélice, seu cruzeiro por entre as ilhas”.²¹ Atacando a fállica hélice, a anfitriã parte sobre um cavalete de tortura flutuante — a mesa de jantar como *Jangada da Medusa*.

As mulheres em James têm autoridade inata, enquanto os homens estão em retirada. Merton Densher, a violeta a murchar de *Wings of the dove*, reflete: “Ele sem dúvida pensara, desde o dia em que nascera, muito mais do que agira”. Pensar demais borra a definição do ego do homem. Densher está sujeito tanto à senhora Lowder quanto à ousada sobrinha dela, Kate Croy, embora Kate seja “o soldado impecável em desfile”. Dela, ele diz apreciadoramente: “Ah, ela é muito dominadora!”. O desenxabido herói de James vive fazendo obsequiosas genuflexões verbais à sua senhora. Densher a Kate: “És prodigiosa!”. “Por certo que sou prodigiosa!”²² Tais momentos beiram o mau gosto, por causa de sua flagrante afetação, mal disfarçada por um véu de ironia. É como um porco-espinho fuçando pelo terreno sob um paninho de mesa. Wilde é mais honesto ao deixar que lady Bracknell e Gwendolen dominem briosos adversários homens. James, manobrando seus heróis insípidos para que tomem atitudes reverentes, torna-se um hermafrodita da corte, um untuoso lisonjeador na corte da rainha. Seu servilismo é outra versão da reverência cultural de Poe, Baudelaire e Swinburne por suas vampiras românticas.

Como persona sexual, o homem passivo antedata a fase tardia decadentista de James. O doentio Ralph Touchett, de *The portrait of a lady* [O retrato de uma dama] (1881), é geneticamente meio feminino: seu pai era “o mais maternal”, e a mãe “paternal”, até mesmo “autoritária”. Ele é “uma coesão accidental de ângulos relacionados”: “Ele bamboleava, tropeçava, arrastava os pés, de um modo que denotava grande desamparo físico”. Essa marionete desajeitada diz de sua subserviência à ousada heroína: “Isabel Archer me influenciou — sim; ela influencia todo mundo. Mas eu fui absolutamente passivo”.²³ O homem jamesiano põe-se *sob a influência* do poder feminino, como um paciente submetendo-se a um hipnotizador. Ele brilha só como reflexo, lua-homem de um sol-mulher. Em suas últimas obras, James abandona a invalidez como desculpa para a inércia de seus heróis. O protagonista de *The beast in the jungle*

[A fera na selva] (1903) não se casa, simplesmente, porque, como o Bartleby de Melville, prefere não fazê-lo. Sua virginal modéstia é uma abulia moderna. O homen jamesiano, com sua palidez urbana, é um Bartleby com uma conta bancária. Evitando o casamento, é o oposto dos andróginos do Renascimento inglês, que se precipitam para o altar. Como mademoiselle de Maupin, ele permanece só para proteger sua androginia, mas, ao contrário dela, prefere a passividade e a *stasis*, a espera feminina.

O esquema sadomasoquista de James também tem vítimas femininas. Três romances juntam o tema da escravização lésbica à humilhação de uma jovem espiritual. James pegou isso em *Blithedale romance*, de Hawthorne, e *Christabel*, de Coleridge. Assim, o romantismo flui diretamente na trama de seus grandes romances. A dominadora Isabel Archer é ela própria dominada pela esperta e fascinante madame Merle, com quem tem um relacionamento ligeiramente erótico. Madame Merle exorta-a a “acostumar-se” com os homens, para “desprezá-los”. *The portrait of a lady* tem dois momentos teatrais de dominação e submissão, baseados nas epifanias vampirísticas do romantismo. Primeiro Isabel, entrando numa sala de estar, encontra madame Merle de pé e o estético Gilbert Osmond sentado, olhando-a de baixo para cima. Isso é uma quebra de decoro: nenhum cavalheiro se senta enquanto uma dama está de pé. Madame Merle está no comando, fora do esquema social. O segundo incidente é a revelação no clímax do romance, em que Isabel repete a postura subordinada.

— Quem é você [...] que é você? — murmurou Isabel. — Que fez com meu marido? [...] Que fez comigo? [...]

Madame Merle levantou-se lentamente, alisando seu regalo, mas sem tirar os olhos do rosto de Isabel.

— Tudo! — respondeu.

Isabel ficou ali sentada, olhando-a de baixo para cima, sem se levantar; o rosto era quase uma prece pedindo esclarecimento. Mas a luz nos olhos de sua visitante parecia apenas treva.

— Oh, que desgraça! — ela murmurou por fim; e caiu para trás, cobrindo o rosto com as mãos. Ocorrera-lhe, como uma onda enorme, que a senhora Touchett tinha razão. Madame Merle casara-a!²⁴

Madame Merle, via Hawthorne, é a vampira Geraldine transfixando os olhos e dominando a vontade da ajoelhada Christabel. Até o sugestivo alisar do regalo evoca a cena de sedução de Coleridge. “Madame Merle casara-a”:* no linguajar da época, isso significa que madame Merle acertara em segredo o casamento de Isabel, entregara-a. Mas, numa perversa ambigüidade, também significa que a dama fez de Isabel sua noiva lésbica. A união delas é no nível conspiratorial da mentalização daimônica, onde a vampira triunfa. “Quem é você [...] que é você?” Madame Merle (“pássaro preto” em francês) é uma emanção da noite animal, uma intrusão romântica num romance social.

(*) “*Madame Merle had married her!*” tanto pode ser entendido como “Madame Merle casara-a” ou como “Madame Merle casara-se com ela”. (N. T.)

Um desígnio escuso semelhante governa *The wings of the dove*. A ingênua Milly Theale é enfeitada por sua “maravilhosa” vitimadora, Kate Croy, que parece “um menino travesso”. Milly está preocupada com a carismática beleza de Katy. Esquivando-se a uma proposta de lorde Mark, ela sugere que ele se case, em vez disso, com Kate: “Porque ela é a criatura mais bonita, inteligente e encantadora que já vi, e porque se eu fosse homem simplesmente a adoraria. Na verdade já adoro”.²⁵ Assim, Mark deve agir como procurador de Milly na posse de Katy. Ou irá Katy usurpar a identidade de Milly, tornando-se o duplo dela em seus papéis adultos? — exatamente o que faz a vampira de Coleridge na manhã após a sedução.

A mais gritante das tramas de ligação e encurralamento lésbicos de James é *The bostonians* (1886), cuja dívida com *Blithedale romance* é bastante reconhecida. A voluntariosa Zenobia de Hawthorne tornou-se a dominadora Olive Chancellor, uma solteirona feminista. Sua *protégée*, Verena Tarrant, é filha de um mesmerizador, outro detalhe de Hawthorne. Como madame Merle, Olive é hostil aos homens, “raça brutal, ensangüentada, rapinante”. É da natureza de Verena “ser facilmente submissível, gostar de ser dominada”. É a mulher psicologicamente desprotegida, de pura feminilidade, que encontramos em Spenser, Sade, Blake, Coleridge e Balzac. Sua simplicidade sexual é um vazio que atrai predadores, homens e mulheres. Desconfio de que a luta de poder entre uma lésbica rica e um conquistador egoísta pela jovem feminina de *The bostonians* vem de *A moça dos olhos dourados*, de Balzac. Como em Balzac, a lésbica é um andrógino feroz, cujo sexo está em questão: “Que sexo era esse, santos céus?”.²⁶

Hawthorne é para James o que Poe é para Baudelaire, o transmissor da daimônica psicologia coleridgiana de sexo e poder. De nenhum outro modo poderia James, um romancista social, ter entrado em profundo contato imaginativo com Coleridge. O romance social, afirmei, baseia-se no controle ou exclusão do arquétipo sexual, um motivo de perturbação pública e privada. A seqüência Coleridge, Hawthorne, James reproduz a seqüência Balzac, Baudelaire, Swinburne como uma linhagem de erotismo lésbico. Um casal lésbico refrata-se em três raios de identidade. O artista sexualmente ambivalente projeta-se na moça passiva, corrompida por uma dominadora. Edmund Wilson vê identificação transexual em todas as heroínas de James: o interesse do romancista por “jovens imaturas, que são objetos de desejo ou conspurcação”, vem de uma polarização com seu irmão William, numa “oposição de feminino e masculino”: “Sempre houve em Henry James uma menininha inocente que ele abrigou e amou, e que no entanto depois tentou violar, que tentou até mesmo matar”.²⁷ O que é perverso em James é a obsessiva *repetição* desse psicodrama. Como Poe, ele escreve a mesma história vezes e vezes sem conta. Repetição, individuação imperfeita: como em *Wuthering heights*, esse borramento da caracterização assinala a presença do romantismo.

Como a *Red death* de Poe, *The bostonians* é único entre as obras de James por ter um herói viril. O presunçoso Basil Ranson não é nenhum fracote jame-

siano. O lesbianismo também é mais explícito que em qualquer outro romance. As duas coisas estão relacionadas. A masculinidade emerge intata em *The bostonians* por causa do grau de completitude com que James se fundiu com a passiva Verena. O escancarado ardor lésbico de Olive fixa-o em seu estado transexual, sem risco de contaminação pela masculinidade. Daí Basil, entregue a si mesmo, poder expandir seu sexo ao máximo. Minha análise arquetípica de *The scarlet letter* e *The minister's black veil* sugeriria que em *The Blithedale romance* Hawthorne projetou-se do mesmo modo, por metátese sexual, na mansa donzela que é objeto de dominação lésbica. Assim, ele penetra no círculo mágico feminino que lhe é negado em *The scarlet letter*. Tomando emprestado de Hawthorne o *motif* de um romance social, James revisa-o. Em *The Blithedale romance*, as energias construtoras da sociedade falham, e a suicida Zenobia retorna à natureza, absorvida no "Negro Rio da Morte", com seu coração "cheio de ervas daninhas e limo".²⁸ Mas Olive Chancellor é apenas uma irritável ideóloga política, cujo veranil Cape Cod não tem relação com a perigosa natureza ctônica. A transferência, por James, do casal lésbico para um romance social é exatamente como a purificação de *Salomé* por Wilde, transformando sua vampira nos refinados andróginos gêmeos Gwendolen e Cecily. Mais uma vez, minha teoria: a alta comédia é sempre uma derrota do ctônico. *The bostonians* é *The Blithedale romance* desdaimonizado. Demonstra que a comédia de costumes de James é uma estratégia de resistência à perversa subcorrente romântica na literatura americana.

Nenhuma história mostra melhor o que se deve deixar de fora que *The turn of the screw* (1898). O jogo literário: a governanta de Charlotte Brontë invade a Arcádia de uma casa de campo de Jane Austen, e desordena-a com o obsessivo erotismo de Poe. Como veremos, o objetivo imediato de James é *The importance of being earnest*, encenada três anos antes. Cuidando de um menino e de uma menina de "beleza angelical", a governanta cai sob o domínio de dois daimons de blakiana opacidade, que ameaçam a apolínea transparência das crianças. Peter Quint e a senhorita Jessel são "demônios" homossexuais que retornam de entre os mortos, servos que se tornam senhores numa inversão saturnálica, ou antes saturniana. Eles exercem uma influência obstrutiva e pesada sobre a história.²⁹

The turn of the screw equilibra-se de modo brilhante entre a realidade e a irrealidade de seus fantasmas. Kenneth Burke diz: "A luta da governanta com os fantasmas de suas antecessoras pela posse das crianças não é sexual, como se costuma julgar por testes literais de apetite sexual. Mas é ambigualmente sexual, uma sexualidade cercada de *mistificação* em todos os pontos". Vemos "uma classe lutando para possuir a alma de outra classe", adultos *versus* crianças, "uma classificação 'anterior' ao sexo, e que leva aos mistérios da adoração dos ancestrais".³⁰ Os ancestrais são adorados para impedir que seus fantasmas invadam o território dos vivos. Quint e Jessel são Hárpias, "Raptores". O mal com que ameaçam seqüestrar as crianças é mais poderoso por ser vago. O desejo deles é de captura sexual, não de contato. Eles atraem suas vítimas para um mundo

de antimatéria sexual. Geoffrey Hartman fala da “reação supersticiosa” de James ao “espírito do lugar”.³¹ Quint e Jessel são malignos *genii loci*, guardiões de um território onde se pode entrar, mas jamais sair. Mais por coabitação que por sangue, eles constroem uma Profana Família, uma casa fora da lei. É uma versão mais sinistra do desagradável *ménage à quatre* para o qual madame Merle, que tem a mesma densidade de Jessel, atrai Isabel Archer.

A governanta, regente de um reino do qual o dono se ausenta em divina indiferença, é uma imaginista tardo-romântica que cria um psicodrama de escravização. Como de hábito no decadentismo, o veículo de dominação é o visual. Na primeira aparição, Quint surge de pé na torre de ameias, fitando a governanta com “um olhar fixo ousado e duro”, demasiado livre para ser de um cavalheiro. Na segunda, ele surge parado do lado de fora da janela, olhando para dentro, fitando-a com uma expressão “profunda e dura”. Na terceira, “uma mulher vestida de negro, pálida e terrível”, aparece de pé do outro lado do lago, fitando a pequena Flora (um nome botticelliano). Ela “fixava” a criança com “olhos pavorosos”, “com uma espécie de intenção furiosa”.³² A fixação ocular de Jessel pertence à vampira de Coleridge. O olhar dela é uma intervenção paralisante na natureza, ao fixar Flora numa infância sinistramente prolongada, envelhecendo sexualmente sua imaginação, mas detendo o amadurecimento do corpo. A vampira, por súbita asserção hierárquica, projeta a lepra branca do tempo.

Os grandes planos de contato ocular de *The turn of the screw* constituem um dos exemplos mais espetaculares da tirania do visual no romantismo tardio francês, inglês e americano. Quint e Jessel existem não como personagens, no sentindo romanesco, mas como *nódulos de visibilidade*. São pessoas hieráticas num culto do olho ocidental. Os túmulos-úteros da narrativa gótica de horror esvaziam-se nos apavorantes espaços abertos da história, com suas linhas de visão violentas, perfurantes. James demonstra a agressão no ato de ver ocidental, um grilhão de ferro prendendo pessoa a pessoa em triângulos euclidianos. A opacidade de Quint e Jessel vem de sua intensidade de ver e ser vistos, que os faz murchar como os solitários de Wordsworth ou o poeta crucificado de Baudelaire. São pontos de *cathexis* negativa, imagens invertidas das hipnotizantes hierarcas *objet d'art* de Sarrasine e *Dorian Gray*. O que é decadentista em Quint e Jessel é sua concentração e imobilidade visuais, sua horrorizante quietude. São sabotadores coleridgianos na natureza wordsworthiana. Têm a gravidade do globo ocular de Emerson e a densidade do diamante negro de Balzac. São antracitos morais incrustados, como as gemas de Moreau, em telas de James.

O erotismo em *The turn of the screw* assume a frígida forma do voyeurismo. Quint e Jessel praticam transporte xamanístico de consciência, um *pairar* à beira do pensamento. É uma magia moderna, produzida pela instável fusão feita por Rousseau de sexualidade e identidade. Vimos o mesmo pairar nos sadomasoquísticos *God creating Adam* e “Infant joy”, de Blake. Vimo-lo no pairar da vampira diante do castelo de Christabel, e no pairar de Whitman junto às camas dos que dormem. E o veremos de novo no pesado pairar do estilo final de James.

A tensão voyeurística de *The turn of the screw* faz sexo *mentalizado*, à fanática maneira ocidental. A governanta cujo espaço psíquico é invadido por espectros de olho poderoso é o oprimido transformado em opressor, pairando numa nuvem gótica sobre seus pupilos. Ela impõe uma dualidade maniqueísta às crianças, que se vêem divididas entre céu e inferno. A governanta é outra Khepera, uma cosmogônica hermafrodita que se excita numa ação auto-erótica. Os fantasmas podem ser emanações da própria imaginação bissexual dela, esquizofrenicamente dividida: rejeitando o casamento, homem e mulher separam-se para uma farra homossexual. Justapondo essas duras estrelas negras com as crianças, “com sua beleza mais que terrena, sua bondade absolutamente não natural”, a governanta é uma artista decadentista, juntando extremos morais e estéticos, mal com beleza, um preto e branco beardsleyano. O único tema dela é a *fleur du mal* de sua “interminável obsessão”.³³ Como os bedéis de Blake com as varas congeladas, ela mata para salvar, envolvendo as crianças em sua mortificante ficção. Voluntariosa hermafrodita, perdida em autoprazerosa fantasia na casa de campo de um tio-guardião ausente na cidade: já encontramos a governanta de James na Cecily Cardew de Wilde, cuja tutora, senhorita Prism, torna-se a governanta senhora Grose. Cecily é Salomé purificada do ctônico. *The turn of the screw* redaimoniza-a.³⁴

E o parafuso [*screw*] do título? Desatarraxado, pertence a uma solteirona com um parafuso frouxo. Atarraxado, é o prego do controle mental excessivo, rachando a moldura hierárquica da sociedade, que a governanta rigidamente reforça com seu devaneio sadomasoquista. Sabemos pela agressiva senhora Lowder que o parafuso de James é um fálico instrumento de tortura. Girando-o num vórtice ou redemoinho de dor-prazer, a governanta-enquanto-Kheperaamente faz amor consigo mesma e fertiliza-se. Como em *Mental traveller*, de Blake, o cavalete no qual a dominadora tortura suas crianças é seu próprio corpo. Interrogando Flora, ela fica tonta de nervosismo, que a segura “com um espasmo a que, maravilhosamente, se submetia sem um grito ou sinal de medo”. Mas a suprema realização da governanta é a morte-por-imaginação do aterrorizado menino Miles, que expira em seus braços aprisionantes.³⁵ Como a rainha-bruxa de *Branca de Neve*, é a madrastra do abraço fatal. A morte-amor tardoromântica de Miles vem de Poe: o coração de Usher pára quando sua irmã agonizante desaba sobre ele. Mas em James a mulher triunfa, embalando o homem morto em sua *pietà* pessoal.

The turn of the screw é pródigo em arquétipos românticos. Quint, na janela, pode lembrar o fantasma de Catherine na janela em *Wuthering heights*. O fantasma que não consegue entrar, em Emily Brontë e em James, acaba entrando alegremente na sala em *The open window* [A janela aberta], de Saki, em que a maliciosa fantasista é a Flora de James, agora adolescente e pondo em prática o que aprendeu com sua governanta. Quint na torre é uma torre — um castelo no xadrez — que desliza de casa em casa. Jessel é a rainha negra examinando o tabuleiro por grandes distâncias. Será isso influência de Carroll? Torre e rainha negros, tocando os peões brancos, poluem as devoções da infância

romântica. Jessel está sempre em posição junto a um lago de plácidas águas femininas. Os dois demônios vencem a natureza e a cultura.

Em sua gélida compostura, Quint e Jessel descendem ambos da Geraldine de Coleridge. “Ela quer Flora”, diz a governanta, referindo-se a Jessel. Essa predadora lésbica é “maravilhosamente bela”, mas “infame”. É “negra como a meia-noite em seu vestido negro, sua beleza macilenta”. Como Geraldine, está macilenta de *olhar*. Em seu momento mais fantástico, “ela erguia-se ereta”, “um demônio pálido e voraz”, junto ao lago. Jessel é a Ligeia auto-ereta de Poe, que retorna num sudário de cabelos “mais negros que as asas da meia-noite”. James também aciona outro dos duplos de Geraldine. A governanta diz de Quint: “Ele é um horror”, e de Jessel: “A mulher é um horror dos horrores”.³⁶ Em *The Blithedale romance*, o cadáver da Zenobia de cabelos negros de Hawthorne é puxada do rio com esse irônico elogio: “Seis horas antes, que bela! À meia-noite, que horror!”.³⁷ Jessel está parada junto ao lago porque é Zenobia ressuscitada, emergindo por força de vontade ligeiana de águas que reduziu à quietude.

The bostonians desdaimonizou *The Blithedale romance*. Mas *The turn of the screw* é um grande renascimento do arcaico, devolvendo Hawthorne à sua fonte coleridgiana por infusões de carismático mal tardo-romântico. Publicado em 1898, antecede de pouco o estilo final de James, exemplificado pelos três grandes romances de 1902-4. Minha teoria: a complexidade e a impenetrabilidade do estilo final são uma defesa contra a perigosa irrupção do daimônico em *The turn of the screw*. Nessa história, a casa de campo de classe média, a esfera de experiência inaugurada por Jane Austen, é inundada pelo romântico e o irracional. A vocação de James como romancista social estava sob segredo ataque de forças do perverso. Ele tentou descartar *The turn of the screw* como “de carregação”, uma metáfora que trai seu perturbado senso de nudez da obra, de sinistro transbordamento mediúnico.

Agora, os últimos romances. Acho que os primeiros comentários sobre James têm um tom mais verdadeiro que as análises mais recentes, reverentes. Por exemplo, em 1916, Rebecca West diz: “Com frases imensas como os blocos de granito das Pirâmides, e um cenário que serviria de sítio para uma capital, ele se dispôs a construir uma história do tamanho de um gigo de galinha”. Ela fala “daquelas frases enormes, que se estendem pelas páginas de *The golden bowl* [A taça dourada] com um tal efeito de luxuriante matagal, que a gente sente que se fizesse cortes poderia erguer uma biblioteca no jardim”.³⁸

Eis uma amostra de um desses cortes de *The golden bowl* (1904). O príncipe Amerigo está pensando em Charlotte Stant: “Nada nela a definia com precisão; era um produto raro, especial. Sua solteirice, sua solidão, sua falta de meios, quer dizer, sua falta de ramificações e outras vantagens, contribuíam para enriquecê-la de algum modo com uma estranha, preciosa neutralidade, constituindo para ela, tão desligada mas ao mesmo tempo tão consciente, uma espé-

cie de pequeno capital social".³⁹ Nada com precisão: estamos no limbo. Os romances sociais normalmente mapeiam as relações sociais. Mas James quer Charlotte *sem* relação. Desligada, neutra, sem ramificações, ela flutua livre. James desorienta o leitor escurecendo as premissas espaciais e psicológicas de percepção. O personagem posto diante de nós torna-se mais, não menos, nebuloso, uma aparição que nos esforçamos para pôr em foco, mas que foge à definição tridimensional. A sintaxe é igualmente perversa. A prosa interrompe-se com frases intercaladas, intermináveis qualificações de precisão decadentista, um pedantismo embotante de demasiada abstração.

James tem um estilo desconcertante. Quer dizer, ele põe a prosa como um anteparo ou obstáculo entre o leitor e a coisa descrita. Nas conversas, o que não se diz força o que se diz. Nos últimos romances, a própria prosa exerce essa pressão, forçando o leitor à submissão. Há um obscurantismo insultante. Por exemplo, Strether pergunta a alguém: "Por que você sugere que eu suponho que ela o aceitará?".⁴⁰ Esse amontoado de suposições, com sua pomposa rotação de pontos de vista, parece um formigueiro que contornamos com cuidado. Está três vezes distanciado da emoção.

As pessoas que detestam James não são simplórias, impacientes com a complexidade. A pretensão dele de explorar cada nuance mental é falsa. Há bom motivo para nos sentirmos repelidos pela duplicidade e falsidade de James, pois linha por linha estamos sendo desviados do que realmente queremos saber. Sua teia de explicações é um ardil. Como Penélope, ele tece e destece para nos iludir. Tentamos entrar em seu mundo, mas somos contidos por uma força invisível. A tumidez da prosa é um zumbido ou poeira de pó de giz no fundo, que cobre até mesmo a letra impressa na página. A técnica de auto-ocultamento inverte a de "Infant joy", de Blake, que suga o daimonizado leitor para uma toca ou vácuo. *The turn of the screw* é "Infant joy" explicitado: é um sonho da facilidade e horror da invasão psicológica. Nos últimos romances, portanto, a sistemática exclusão do leitor por James é crucial para sua defesa contra o daimônico.

James tem fama de psicólogo. Sim, ele registra acontecimentos internos, mas suas percepções psicológicas não são particularmente abundantes. James é monótono. As vidas íntimas de seus personagens são pobremente personalizadas. Só há uma consciência, a dele próprio. Ao dizer que James tem "uma lista de personagens muito pequena", Forster faz uma daquelas observações que valorizo nos primeiros comentários: "Só criaturas estropiadas respiram nas páginas de James — estropiadas, mas especializadas. Lembram-nos uma das requintadas deformidades que perseguiram a arte egípcia no reinado de Akhenaton — imensas cabeças e pernas minúsculas, mas mesmo assim encantadoras".⁴¹ O mundo de James é povoado por uma pequena família nuclear em claustrofóbica proximidade. Até a viagem para a Europa é outro enclausuramento. Abram qualquer romance ao acaso: de quem se está falando? Tateamos em volta, perdidos. Os nomes são raros. James gosta de dar requintadas braçadas por entre ele, ela, você, eu. Como em Emerson, há uma limitação de personas. Os romances de

James são romance familiar romântico. Seu mundo interno é um acomodamento entre a realidade e o reino pré-consciente da imaginação e do arquétipo ao qual desce o romantismo.

James descreve estados de *espera*. Busca plenitude, retenção, ruminação no senso bovino. O não-expresso é um empanturramento edêmico, uma gravidez masculina sem saída. Wilde, que não viveu para ver os últimos romances, disse: "O senhor James escreve ficção como se cumprisse um doloroso dever".⁴² Ler o último James é como nadar contra a corrente. A prosa resiste-nos com seu peso e opacidade, sua "estonteante, enevoadada confusão" (extraído de *The golden bowl*).⁴³ Em seu afastamento romântico da masculinidade, James envolve cada ato ou observação numa imobilizante bainha de palavras em excesso. Impõe sadicamente ao leitor uma sensação de frustração e emaranhamento. A prosa é o meio, mas não a mensagem. Reproduz a densidade das ambíguas circunstâncias em que são colhidos as personagens. É uma grande massa zumbindo, *pairando*.

Nem tudo em James é artisticamente inteligível. Como escritor da corrente do fluxo de consciência, é bastante diferente de Proust ou Virginia Woolf, na vaga *ameaça* que sentimos em suas situações. Sofre de um mal de nervos tardo-romântico. A tosca tapeçaria de seu texto é cheio de nós e enredos. Quando o pai se refere ao "dever" dela, o "sorriso cansado" de Kate Croy "observou a palavra como se ela tivesse adquirido uma leve visibilidade grotesca".⁴⁴ Eu afirmo que visibilidade grotesca é uma das técnicas básicas de James. A densa massa oscilante de sua prosa ergue-se em instáveis ápices de metáfora, que nos últimos romances se tornam cada vez mais bizarros e sensacionais. Chamei os fantasmas de *The turn of the screw* de nódulos de visibilidade. As metáforas são a mesma coisa em nova forma.

As grotescas metáforas de James são tropos decadentistas de ambigüidade moral e sexual. Milly Theale pensa em sua relação com seu médico como "uma coisa embrulhada na mais suave seda e enfiada debaixo do braço da memória". A memória, que dificilmente vai andar desfilando por aí com coisas de seda debaixo do braço, é uma deusa deitada — um cadáver decadentista estendido em lençóis lavanda. Milly pensa na piedade erguendo "o rosto denunciador como uma cabeça espetada num chço, numa Revolução Francesa, subindo e descendo diante de uma janela".⁴⁵ Devemos imaginar um sonolento parisiense que ficou em casa erguendo o olhar de um livro e vendo uma cabeça guilhotinada dançando do lado de fora. A piedade, paternalizada, é hostil, um mau augúrio. É um boneco gozador que salta de uma caixa de surpresas, uma sanguinária *fleur du mal* de fálca elasticidade. Já vimos essa cabeça na janela antes. Com seu sádico devaneio, Milly Theale revive o demônio Peter Quint, de tocaia em *The turn of the screw*.

O pai de Kate Croy declara: "Se proponho a você apagar-me, é a esponja final, fatal, que peço, bem encharcada e bem aplicada".⁴⁶ Esponjas fatais são refugiadas de filmes de terror. O velho Croy se vê como um quadro-negro que se limpa a si mesmo. Mas a esponja "aplicada" por ele parece um pegajoso ca-

caplasma ou sanguessuga. Ele parece pedir o contato obliterante dos lábios escravizantes da filha! — um filial beijo da morte. É o crucificado ao qual os circunstantes estendem uma esponja azeda, que não alimenta. “Esponja final, fatal” também ecoa a fórmula “mergulho final, fatal”, com que os jornais populares descrevem a defenestração dos suicidas. A cômica metáfora jamesiana é um embolado conglomerado de significados sadomasoquistas. Um diálogo entre madame de Vionnet e Strether: “O cravo dourado que ela enterrara então penetrou uma boa polegada mais fundo”. A elegante Vionnet é ao mesmo tempo uma inquisidora do homem-heróina crucificado e uma dignitária convidada dando o arremate na ferrovia feita pela ralé com seu cravo dourado final. A filha da senhora Newsome resume a relação do irmão com ela: “Tratá-la com generosidade não punha molho na salada de ninguém; e enfim havia momentos em que ela sentia os olhos fixos da admirável mãe deles, ausente, vararem com força as suas costas”.⁴⁷ A salada torna a linguagem um bolo indigesto, intensificando a concretude da segunda metáfora, em que uma matriarca mais uma vez usa seu parafuso hermafrodita — aqui uma pua tipo seta, lançada dos “olhos fixos”, sinistros, de uma deusa telepática.

The golden bowl tem um fraco por metáforas com aves. Pássaros ferem-se contra vidro ou caem em alçapões improvavelmente armados em estradas. Há trocadilhos visuais: “Um impulso em Maggie levantou a crista”. O impulso é ao mesmo tempo estandarte militar e crista de galo. Sob tensão, as emoções de Maggie têm uma ereção interna. Sobre Fanny Assingham e o príncipe: “Ela achava preciosa a eloquência dele; de certa forma, não deixava de recolher uma só gota, do modo como saía, e engarrafá-la imediatamente, para futura preservação. O frasquinho de cristal de sua mais íntima atenção realmente a recebia na hora, e ela já antevia até como, no aconchegante laboratório de sua reconsideração, deveria poder analisá-la quimicamente”.⁴⁸ Vemos aqui como James purifica os arquétipos românticos, racionalizando-os ou superliteralizando-os. O trecho desdemoniza *Mental traveller*, de Blake. O frasco de cristal de Fanny é a taça de ouro em que a vampira recolhe os gritos de sua vítima homem. (O título bíblico do romance está em *Book of Thel*, de Blake.) A *femme fatale* torna-se cientista e engarrafadora de águas minerais. Mas no laboratório de sua consciência, como na bigorna da natureza de Blake, ela é a dissecadora sexual, subdividindo a matéria masculina. É também uma cultista decadente, pois seu frasco é como um frasco consagrado contendo *lachrimae Christi*, as “preciosas” palavras do príncipe a cáirem.

Os aconchegantes cubículos femininos do frasco e do laboratório tornam a ocorrer na incômoda sensação que Maggie tem da atitude do marido e da sogra para com ela: “Haviam-na emparedado com seu propósito — e era por isso que, acima dela, parecia arquear-se mais pesadamente uma abóboda; de modo que se sentava ali, na sólida câmara de seu desamparo, como numa banheira de benevolência astuciosamente preparada para ela, pela borda da qual mal conseguia ver, erguendo o pescoço”.⁴⁹ Os monumentos romanos são fatais para as heroínas de James, em *Daisy Miller* o Coliseu, e aqui os banhos de Caracala.

Afundada numa banheira tipo sarcófago, Maggie está encurralada numa prisão de Piranesi. É em parte Aída, em parte o emparedado Fortunato de Poe. As metáforas de James são miniquadros de tortura tardo-romântica. A banheira, como o frasco de Fanny, é um vaso mental transbordando com as águas da consciência. Em James, a vida interna é feminina porque líquida e maleável. Portanto, faz sentido que seus heróis bloqueados pela timidez sejam andróginos. As gelatinas da consciência geralmente escapam ao controle masculino. A senhora Lowder é um consumado *chef*: “ ‘Por que a trivial substância-tempero, a baunilha ou noz-moscada, era omitível do pudim sem estragá-lo?’ ”.⁵⁰ Como química ou cozinheira, a mulher é quem faz o preparado.

As grotescas metáforas de James são os objetos ou *curiosidades* de seu esteticismo decadentista. Como Wilde, ele junta a perversidade sexual do romantismo tardio à alta comédia inglesa de absurdo carrolliano. A ligação entre suas metáforas e o decadentismo francês obcecado pela arte fica clara na comparação da perturbada vida de casada de Maggie Verver com “um pagode maravilhoso, belo, mas exótico”. Sua “grande superfície enfeitada” é revestida de fina porcelana, com sinos de prata pendurados.⁵¹ A metáfora do pagode, que toma toda uma página, é tão longa e emaranhada que, como observa acidamente West, “ficamos com uma confusa impressão de que um pagode fazia parte do mobiliário de Portland Place, e que Maggie estranhamente preferia manter o marido dentro dele”.⁵² O exercício de orientalismo de James é uma exibição de connoisseurismo decadentista. O pagode é um símile épico do qual se banuiu a natureza. Como *objet d'art*, seus antecedentes não estão no romance social, mas em Moreau e Huysmans.

As metáforas de James são pontos de grotesca visibilidade na difusa massa do estilo final. Como tanta coisa nele é invisível e não dita, as espinhosas metáforas ganham um violento destaque. Seu mandarínismo, enredando-se com molhos de salada, penas espalhadas e esponjas fatais, mergulham e ressurgem, em radicais mudanças estilísticas. As metáforas são minúsculos psicodramas de *queda sexual*. O celibatário James brinca com sensações de sedução e entrega. As metáforas simbolizam seu próprio rebaixamento diante do poder feminino. Suas estonteantes quedas de um nível de decoro para outro, como um jóquei operando um elevador, são como os auto-estimulantes delírios da governanta em *The turn of the screw*.

O auto-erotismo decadentista de James é mostrado pelo seu gosto por nomes sexualmente sugestivos, tanto mais libidinosos pelo contexto sereno: Fanny Assingham, Ralph Touchett, senhora Condrip. Os nomes, como as metáforas, têm um caráter irregular, auto-isolante. Nos últimos romances, James tenta, através de sutis insinuações, induzir algumas interpretações errôneas do texto. Por exemplo, durante um inócuo diálogo social em *The ambassadors*, ele fala da “lubrificação do intercurso deles pela leveza”. Milly Theale, depois de saber de sua doença fatal: “Era como se ela tivesse de tirar do seio, jogar fora, algum-enfeite querido, uma flor conhecida, uma joiazinha antiga, que fosse parte de seu traje diário; e pegar e pôr no ombro como substituto uma esquisita arma de defesa,

um mosquete, uma lança, um machado de combate — conducente talvez, em alto grau, a uma aparência impressionante, mas exigindo todo o esforço da postura militar”.³³ O papo de soldado encoraja-nos a ver Milly, numa explosão de amazonismo, arrancando o seio! — quando está apenas despregando um broche ou o corpete. O estilo final de James submete o leitor a sedução e corrupção decadentistas. A linguagem é perversamente erotizada, depois puxada para um lugar seguro pela mão do feiticeiro, deixando-nos excitados e culpados.

As metáforas grotescas são armadilhas, chamarizes montados para absorver o olho do leitor. A pior característica de James é a supressão do afeto ou sufocação da reação. Ele evita a liberação catártica porque escreve melodrama, não tragédia. Suas heroínas jamais têm uma verdadeira *agnanorisis*, porque a falha moral jamais está nelas, só em conspiradores externos. As revelações de clímax jamais liberam a tensão acumulada porque também elas, como as metáforas, são agentes de ocultamento. Em página após página, as metáforas são pontos agudos de visibilidade que, como a capa de um toureiro, fazem o leitor mergulhar ao lado de um centro protegido. A função delas é fingir que algo está sendo revelado, quando não está. As metáforas são *apotropaia*, como o feio *gorgoneion* pendurado na porta do forno para afastar os maus espíritos. O leitor, ao mesmo tempo hóspede convidado e intruso, é atraído e desencaminhado. Somos puxados para dentro de um labirinto ou meandro, e depois deixados no escuro. James dissolve o corpo sexual e desvia sua materialidade para as metáforas, que assumem uma exatidão doida, matreira. São deslocamentos sexuais, procuradores eróticos. Se, como pensa Wilson, James protege-se em suas heroínas, então qualquer coisa que nos desvie do corpo é compreensível: o que a prosa oculta é o próprio autor, travestido.

O obscuro estilo final é em si mesmo uma projeção sexual, pois sempre que mourejo sob suas enormes coerções, penso: “*Hã alguém aqui*”. Quem está na periferia da narrativa? — exatamente como os daimons de *The turn of the screw*? James diz que a fama de leitura de Isabel Archer “pendia ao redor dela como o vaporoso invólucro de uma deusa num épico”. A mandona senhora Lowder também tem uma aura carismática: a mente do interlocutor *dela* se enche de “uma nuvem de perguntas, da qual assomava o grande ego sentado de Maud Manningham”, como “um oráculo”.³⁴ A senhora Lowder, em vista de seu amazonino nome de solteira, Manningham (cf. o nome de solteira da mãe de Hawthorne), é uma Pitonisa entronizada como o Júpiter de Ingres. A nuvem que a envolve e a Isabel é uma emanção de poder feminino. É idêntica à nebulosidade do estilo final de James.

Esse estilo é um *miasma*, uma nova versão do pântano feminino da geração. Os romances sociais ocorrem num espaço civilizado isolado da natureza. Quando a natureza entra, geralmente é de forma socializada. Por exemplo, Isabel, num hotel em Roma, senta-se sozinha “numa selva de forros amarelos”. É um dos ambientes hostis, como o bosque de árvores animadas de Spenser, em meio ao qual a heroína tem de abrir seu caminho. Como Wilde, James refunde a natureza como decoração de interiores. Seu *miasma*, ainda reconheci-

velmente ctônico, aparece pela primeira vez em *Daisy Miller*: é a infecção fatal que Daisy contrai durante sua pictórica noite no Coliseu. A história, para minha surpresa, na verdade descreve a “atmosfera histórica” do Coliseu como “um infame miasma”.⁵⁵ *Daisy Miller* é uma das primeiras obras de James, e estilisticamente transparente. O mefítico reino pantanoso em que a heroína vaga é, afirmo, o estilo final dele *in utero*.

O estilo final de James é um tecido bizantino de estremecedora grandeza. Carregados com esse fardo opulento, leitor e narrativa estão condenados a um lento passo fúnebre, os passinhos miúdos de uma sacerdotisa asiática — ou de uma matrona do século XIX, pesada de status social e saias exuberantes. A imagem mental de um dos pretendentes de Isabel tem “uma espécie de nudez e desolação” porque lhe faltam “os reposteiros sociais que abafam a agudeza do contato social”.⁵⁶ Os abafantes reposteiros sociais de James são o tecido feminino pendurado entre as pessoas para *impedir* o contato social. Os vestidos da mãe materializam-se em seu estilo maçudo, pesado.

O mundo de James, como vimos, é governado por mulheres. Com umas poucas e polidas exceções, os homens são limitados, subordinados, ou ridículos. A própria mãe pressiona tumidamente nos últimos romances, uma força biográfica paralisante a que James ao mesmo tempo resiste e adora. Nós a sentimos *pairando* no enfeitado estilo dele. Vestindo uma prosa de reposteiros femininos, ele se une com a mãe através de personificação ritual. O filho-amante da deusa comete incesto através de sua linguagem hierática, hermafroditizada. Mas esse santo matrimônio está cheio de perigos. James diz do príncipe Amerigo e sua amante: “A intensidade tanto da união quanto da cautela tornou-se um substituto eficaz para o contato”.⁵⁷ Por toda parte, em James, sentimos uma perturbadora cautela. O escritor dos últimos romances é como Condorcet disfarçado de menina pela mãe, a fim de, segundo Frazer, afastar o mau-olhado. Em James, a própria mãe é o mau-olhado. Ela protege-o do daimônico, emprestando-lhe suas roupas, sob a forma da égide do estilo final, como defesa contra os espectros de *The turn of the screw*. Mas é também o *canal* do daimônico, através do qual o homem é esmagado e humilhado pela natureza. A união de James com a mãe é um aprisionamento que nós, oprimidos por seu estilo, compartilhamos. Ela impede-o de entrar plenamente no mundo das personas. Ele é *detido* por ela num estado mediano, a meio caminho entre o romantismo e o romance social, sua meta artística. Portanto esperamos — e esperamos, e esperamos. Nada jamais pode acontecer em James, porque ele e nós somos reféns colhidos num fogo cruzado.

As repressões e evasões de James são muitas, variadas e exaustivas. Não sei como não se vêem mais pessoas saírem berrando das bibliotecas, rasgando romances de James. Eu antes me perguntava se o entusiasmo por ele se baseava em identificação, já que seus heróis passivos, hesitantes, se assemelham a muitos estudiosos. Talvez o que seja intolerável seja a sua entronização numa crítica soporífera. É preciso passar por cima de muita coisa para coroá-lo com um laurel. Mas se James é entendido como um romântico tardio, um decadentista no

sentido que atribuo ao termo, então suas perversidades sadomasoquistas assumem forma coerente, integrada com seu espirituoso esteticismo e suas ambíguas personas sexuais. Seu espalhafatoso estilo é decadentista porque é ao mesmo tempo presumido e excessivo. George Moore chamou James de um “eunuco” castrado por si mesmo, dando a entender que era um santarrão e um maricas.⁹⁸ Isso é simples demais. Não se pode entender o sexo fora da natureza. Os impedimentos e frustrações retóricos de James resultam de uma supressão do daimônico, na qual o sexo está incluído, mas ao qual também o sexo está sujeito.

A MADAME SADE DE AMHERST

Emily Dickinson

Afirmar que o romantismo americano é na verdade romantismo tardio decadentista, a evolução secular pela qual Coleridge finalmente triunfa sobre Wordsworth. Poe e Hawthorne já estão registrando perversidades tardo-românticas na década de 1830. Portanto, as datas tardias de *Tom Sawyer* (1876) e *Huckleberry Finn* (1884) mostram qual é o problema de Mark Twain. Seus idílios wordsworthianos estão completamente fora de sincronia com o desenvolvimento interno da grande literatura americana. Os dois livros são fantasias burguesas sobre a infância e a vida da classe baixa. Como acontecia em minha juventude, os professores continuam a infligi-los aos estudantes como leitura de algum modo adequada. Foram-me necessários vinte anos para elaborar uma teoria crítica que explicasse por que achava Mark Twain tão odioso. A antipatia dele pela espirituosa Jane Austen forneceu a chave. A rejeição, por ele, do hierarquismo iluminista dela é em parte uma rejeição inconsciente do hierarquismo inato do romantismo tardio. Twain tenta voltar para trás os ponteiros do relógio romântico. Seu folclorismo e pastoralismo são falsos, tão decadentes quanto as fantasias de pastora de Maria Antonieta. A triste negatividade da vida posterior de Twain não me intriga. Sua benevolência wordsworthiana sempre foi falsa. O hierárquico Lewis Carroll é o verdadeiro poeta da infância, com seu mistério, crueldade e suas gritantes agressões. Twain fabulista? Fábula é mito de *marshmallow*; é o mito despido de suas realidades ctônicas. É só arranhar um fabulista, que se encontrará por baixo o medo da mulher e da natureza. Contar histórias ou petas é o que os homens fazem entre si. É um ritual de esquiva, um desvio da turbulência psicológica das vidas dos homens com as mulheres. As histórias de meninos de Twain são canções de inocência sessenta anos depois. O romantismo está em sua última fase degenerada. Canções de experiência sombrias, sexuais, são a verdadeira voz do romantismo tardio. E isso nos leva a Emily Dickinson, a maior das poetisas mulheres.

Menos melodiosa que Safo, Dickinson é conceitualmente mais vasta, pois assimila mais dois milênios de experiência ocidental. Nenhuma grande figura na história literária tem sido mais mal-entendida. Ignorada por sua própria época,

Emily foi sentimentalizada em sua renascença. Após trinta anos de estudos, reconhece-se universalmente a complexidade modernista de seu alto estilo. Mas a crítica ainda ignora o grosso da lírica sentimental em suas obras completas. Não há integração de seus alto e baixo estilos. As leituras psicanalíticas estão abrindo caminho lentamente, mas a opinião que os acadêmicos têm dela continua sendo demasiado delicada. Moderam-se ou suprimem-se o horrorizante e o cruel nela. Emily Dickinson é a Sade mulher, e seus poemas são os sonhos de prisão de uma imaginista auto-encarcerada, sadomasoquista. Quando for resgatada dos departamentos de estudos americanos e juxtaposta a Dante e Baudelaire, suas barbaridades e seus diabólicos atos de vontade se tornarão berrantemente visíveis. Emily herda, através de Blake, o ciclo de violação de *The faerie queene*. Blake e Spenser são seus aliados, ajudando o pagão Coleridge a derrotar o protestante Wordsworth.

As qualidades básicas do estilo de Emily são a extrema condensação e as elipses enigmáticas. A métrica do hino protestante é distorcida e deformada por uma energia assombrosa. As palavras são marteladas e deformadas com tal força que a sintaxe se despedaça e desmorona em si mesma. A relação de forma e conteúdo é agressiva e draconiana. A estrutura apertada e belisca as palavras como um torno. Os poemas estremecem com um imenso tremor de contração. A poesia de Emily é como o quarto que se contrai de *The pit and the pendulum* de Poe, uma câmara de tortura e arena de extremos. Estamos no túmulo-útero de enclausuramento decadentista.

Emily tem dois modos representacionais, que eu chamo de o sadiano e o wordsworthiano. A brutalidade dessa bela de Amherst deteria um caminhão. Ela é uma virtuose do surrealismo sadomasoquista: “O Cérebro, dentro de seu Sulco/ Corre suave e preciso — Mas deixa só uma Lasca se extraviar”.¹ Como os poetas metafísicos, ela encontra metáforas entre as artes mecânicas e domésticas — ferraria, carpintaria, cozinha, costura. Nesse exemplo, o cérebro, desligado como o globo ocular de Emerson, trauteia alegremente pela ferrovia do hábito diário, quando é de repente perfurado por uma lasca que voa do trilho de madeira. Os analistas da emoção normalmente não pensam no cérebro como uma massa mole espetada por farpas maliciosas. Como em James, a metáfora pertence aos filmes de terror — ou à churrascaria. Sempre me lembra um filme educativo para motoristas que passavam na hora do jejum no ginásio, e que nos fazia contemplar um motorista de caminhão morto, o crânio esmagado contra o painel de instrumentos por uma carga de madeira que corra para a frente. As analogias na arte para o cérebro perfurado por madeira de Emily são pagãs ou católicas: as horrendas mortes em campos de batalha da *Ilíada* ou o São Sebastião de Mantegna, trespassado por uma seta do queixo ao alto da cabeça. Em sua pura gratuidade, a metáfora assemelha-se às torturas de *Cento e vinte dias de Sodoma*, em que Sade enfia lâminas, bastões e chuços letais em todos os orifícios do corpo.

Emily Dickinson prefere a palavra “cérebro” a “mente”: é um de seus terrenos tropos anglo-saxônicos. Ela faz penetrante comédia sadiana tratando

o cérebro como uma coisa: “O Cérebro é só o peso de Deus —/ Pois e só pesá-los Libra por Libra/ Que elas diferirão — se diferirem —/ Como Sílabas e Som” (632). A poeta pesa o cérebro como um comprador escolhendo repolhos na feira. Deus encolheu, como a cabeça embalsamada do totem de Queequeg. A poeta o põe na balança improvisada do julgamento humano. É hora do jantar: comunhão ou canibalismo? Aflita, Emily declara: “Deixei cair meu Cérebro” (1046). O pensamento é paralisado, com o cérebro caído como um lenço. Mas um objeto desses dificilmente descerá flutuando até o chão. Ouvimos um baque surdo, como o jornaleiro jogando a edição vespertina na varanda.

O cérebro de Emily tem uma vontade própria: “Se algum dia voar a tampa de minha cabeça/ E deixar o cérebro sair/ O sujeitinho irá para onde era seu lugar/ Sem a mínima sugestão minha” (1727). O cérebro parece trepanado, como uma jarra de doces. O cérebro, como intelecto masculino, escapa como um canário de uma gaiola ou um vaga-lume de um frasco. Vemos uma rebelião tardo-romântica da parte contra o todo, o cérebro abandonando ousadamente seu dono, como o nariz de Gogol ou o pé mumificado de Gautier. O cérebro pode ser um espaço vazio, ecoante: “Senti um Funeral, em meu Cérebro,/ E os Enlutados de um lado para outro/ Ficavam andando — andando — até parecer/ Que o Sentido conseguia chegar” (280). Esse desfile de pessoas andando de um lado para outro, como barulhentos vizinhos de cima, é um cortejo fúnebre de idéias de invernal desilusão. É também a batida de um coração romântico oprimido por si mesmo. Desconfio de duas influências de Poe aqui: a mania/túmulo em forma de crânio de *The House of Usher* e o quarto culpadamente pulsante de *The tell-tale heart*.²

Em “He fumbles at your soul” [Ele remexe em tua alma], provavelmente uma versão de um sermão cheio de chamadas do inferno, diz-se que o cérebro convalescente do ouvinte “borbulha até esfriar” (315). Logo, o cérebro andou fervendo como uma panela no fogão. O cérebro liquefeito, fumegando como magma numa cratera, também pode ser o crânio:

*Recompõe o afeto da “Esposa”
Quando deslocam meu cérebro!
Amputa meu seio sardento!
Faz-me barbada como um homem.**

O cérebro tem juntas, sujeito ao torcer de braço do vagabundo. Essa estrofe, dos poemas de casamento em que Emily brinca com noivas terrenas e celestes, é uma violenta fantasia de dessexualização amazonina. Quem são “eles”? Não importa que leitura escolhamos, sempre ficamos com um espetáculo de tortura sadiana. Quem fala é uma santa martirizada, santa Catarina torturada pelos representantes do Estado.

(*) Rearrange a “Wife’s” affection!/ When they dislocate my Brain!/ Amputate my freckled bosom!/ Make me bearded like a man!

Chega de cérebros. Passemos aos pulmões. “Uma Pequena Sanguessuga nos Órgãos Vitais —/ A Lasca, no Pulmão —/ O Batoque saltado de uma Artéria/ São Danos que mal contam” (565). A sanguessuga não é uma sugadora de sangue médica, mas um invasor séptico, um parasita intestinal. É o código de Emily para uma incômoda angústia, um invisível ferimento hemorrágico, como uma úlcera causada por esgotamento. Seu ancestral é o fígado perfurado de Prometeu. Mas o cenário de sofrimento é doméstico, não sublime. A sanguessuga é a minhoca do céu, prima da serpente do Éden. A doença da qual a pessoa que fala se queixa, ou antes se recusa a queixar-se, é crônica, e não aguda, uma doença persistente, sem fascínio alto-romântico.

Quanto à artéria com o batoque saltado, Emily vê o corpo estourando como um barril, esguichando vermelho num jorro apocalíptico. A lasca no pulmão é mais um de seus fragmentos de granada incrustados. Não é provável que a lasca tenha sido inalada — embora não se possa descartar qualquer alucinação quando se lê Emily Dickinson! Provavelmente a lasca é um dardo que penetrou a caixa torácica: é uma das setas de ferro erradas de Cupido, a lança no flanco de Cristo reduzida a um acidente doméstico. Em outra parte, Emily diz de um amigo ausente: “Cheguei a tal ponto que podia mexer a Caixa/ Em que as cartas dele se amontoavam/ Sem um esforço, em meu fôlego —/ Como Grampos enterrados” (293). Os grampos martelados no tórax são a sua maneira carinhosa de descrever uma parada na respiração, pelo que devemos também entender a lasca no pulmão. Voltando àquela estrofe, vemos quanto material visual irracional ela contém. A pessoa que fala está com batoques saltados e sanguessugas e lascas por todo o corpo, como um porco-espinho humano. O estilo representacional é asiático. Como na cena do patíbulo de *The scarlet letter*, vemos a Ártemis de Efeso, um ídolo cravejado de grotescos símbolos de sacrifício.

As metáforas sadomasoquistas de Emily Dickinson são em geral superdeterminadas, no sentido freudiano; quer dizer, são fusões de múltiplos sentidos. Por exemplo, o desagradável grampo ocorre em outra parte, mostrando as associações herdadas. “Eles” aliam-se mais uma vez para ataques de fustigação. “Eles nos separaram [...] Arrancaram nossos Olhos [...] Convocaram-nos para morrer —/ Com terno entusiasmo/ Erguemo-nos sobre nossos pés grampeados —/ Condenados a apenas ver” (474). Os pés cravados de grampos do dedicado casal representam sua separação no espaço. Pés pregados no chão, a pessoa que fala é como Odisseu amarrado ao mastro, ou como uma boneca pregada sobre o painel do carro, oscilando segundo o movimento de *cathexis*. A cena é inquisitorial: dois prisioneiros são mortos por sua fidelidade. A pessoa que fala é como Édipo, os tornozelos varados pelo rei ciumento, ou como Cristo pregado com seus companheiros criminosos. A expressão “pés cravados de grampos” é propositalmente redutiva, ao fazer o filho do carpinteiro vítima de uma satírica carpintaria. Jesus como carpinteiro aparece com frequência em Emily Dickinson: é mestre da “Arte das Tábuas”, ou então Deus o obriga a ele e à humanidade a andarem pela prancha.³

Emily espalha liberalmente ferimentos perfurantes por toda a sua poesia. Diz de um de seus heróis: “O Destino... Empalou-o em Suas mais ferozes estacas” (1031). Mais ferozes pode significar mais afiadas, mas também mais rombudas, para levar a dor ao máximo. Nesse quadro bárbaro, uma cruel deusa espera com um feixe de lanças paradas, a fállica estacada da natureza. Em outra parte, Emily declara: “Nenhum Cavalete pode torturar-me”: a alma é uma coisa “que não se pode furar com serra/ Nem penetrar com Cimitarra” (384). Essas negações são uma paralipse: o que não se pode fazer à alma, pode-se fazer ao corpo. Penetrar com cimitarra é incrível esgrima (embora cortar fosse mais correto), mas que tal furar com serras? Cenas bizarras lampejam diante dos olhos: mágicos dividindo senhoras pela metade com cócegas; costureiras picando-se com serras em vez de alfinetes; bandidos caindo sobre viajantes com serras, espetando antebraços à vontade. Mais uma vez, pensa-se no enciclopédico *Cento e vinte dias de Sodoma* de Sade: com engenhosidade ianque, Emily está decidida a aumentar a soma total de torturas humanas imagináveis.

Empalamento é a metáfora de Emily para a mortalidade: “Um único Para-fuso de Carne/ É só o que prende a Alma” (263). Encarnação é tormento. A alma, como a psique alada grega, é uma borboleta pregada por um alfinete. O cruel lepidopterista, supõe-se, é Deus. A metáfora lembra o coração de Maria trespassado pelas espadas de suas sete dores, ou o coração de santa Teresa vibrando com o dardo do anjo. É um cartão de Beardsley para o Dia dos Namorados, um simbolismo de feriado evocado, quando Emily diz de uma amiga: “O maior Coração de Mulher/ Agüentaria também uma Seta” (309).

Os empalamentos de Emily são ainda mais atrozes: É simples a dor no Osso, ou na Casca —/ Mas Verrumas entre os nervos/ Rasgam de modo mais requintado, mais terrível” (244). As verrumas entre os nervos são estocadas ou ferroadas de dor, uma nevralgia espiritual. Mas a metáfora exige que vejamos instrumentos perfurantes, como saca-rolhas, enlouquecidos, rasgando as fibras nervosas. É como o bisturi de um cirurgião açougueiro ou a pua de um escultor bêbedo. Que é um rasgar requintado? Essa justaposição decadentista de beleza e horror assemelha-se às “hediondas iguarias” de Baudelaire. É um efeito subliminarmente sexual spenseriano que poucos poetas tentam em inglês. A “casca”, em oposição ao osso, é a pele humana. Normalmente, só fruta, queijo ou *bacon* têm casca. A casca de Emily torna o corpo humano *descascável*. Apolo com um descascador de batatas, ela esfola o Marsias da humanidade, expondo o nervo cru. O homem é um *écorché* coberto de fitas no laboratório dela.

Os espetáculos de aflição podem ser incoerentes: “Um Peso com Agulhas nas libras —/ Para empurrar, e perfurar, além disso —/ De modo que, se a Carne resistir ao Peso — O furo friamente tente” (264). Como turistas na Câmara de Horrores de Madame Tussaud, paramos intrigados perante um novo instrumento de tortura na masmorra mental de Emily. Um peso com agulhas deve ser depressão combinada com ansiedade mental. Amortece a dor, mas desperta os pensamentos. A metáfora faz-nos ver uma espécie de amaciador de carne ou moedor serrilhado. Talvez venha de *The pit and the pendulum*: combina

esmagamento com corte, paredes movendo-se com lâmina oscilante. Ou talvez seja uma versão da Donzela de Ferro medieval, que enfiava pontas nos olhos e no corpo das vítimas. Há um nebuloso elemento sexual na imagem de Emily, uma sugestão de estupro, pois o peso com agulhas é uma força que ao mesmo tempo esmaga e penetra.

Se trata o corpo como uma almofada de alfinetes, Emily também trata as almofadas de alfinete como corpos. Ela fala de uma dor “que se aninhou perto/ Como as agulhas que as senhoras pregam de leve/ Em Bochechas de Almofadas —/ Para saberem onde estão” (584). As mulheres que remendam ou bordam enfiam agulhas nas almofadas nas quais apoiam as mãos. Se a costura é como um livro sendo lido, a agulha é um marcador de página. O antropomorfismo de Emily transforma demoniacamente as almofadas bochechudas em seres sensíveis, como o pançudo pudim que Alice tenta cortar. A estrofe mostra claramente como o sadomasoquismo de Emily é um perverso prazer consigo mesma. Ela transforma senhoras em iguarias spenserianas, introduzindo uma luxuosa quietude e amorosidade no cenário isolado. Espiamos para dentro de outra cápsula redonda de solipsismo feminino, como na “Sick rose” de Blake ou no *Banho turco* de Ingtes. As agulhas são os espinhos de um jardim murado de prazeres terrestres.

Um poema semelhante descreve a ascensão e queda de um balão de ar quente pintado:

*A Dourada Criatura se esforça — e gira —
Tropeça frenética numa Árvore —
Rasga suas Veias imperiais —
E desaba no Mar — (700)**

Fazendo o balão feminino, Emily intensifica o masoquismo de sua morte. O seu debater-se torna-se requintado e erótico. Beleza e dor misturam-se sensualmente, como no episódio em Spenser do retalhamento do branco colo de Amoret. A palavra “dourada” dá ao balão a mesma aura que Balzac usa em *A moça dos olhos dourados* para sensacionalizar a destruição de um *objet d'art* humano. O balão “se esforça”, “gira”, “tropeça frenético”: assistimos à fuga sem esperança de uma vítima de assassinato com estupro. As veias são “rasgadas” como seda, destruídas por vândalos. São imperiais porque ela é como uma romana abrindo as veias na banheira de mar azul-celeste. Estará Emily reimaginando o spenseriano *Rapto de Lucrecia* de Shakespeare? O rompimento do balão é um orgásmico suspiro de rendição.

O deslocado erotismo de Emily é evidente mesmo em poemas sem personas sexuais explícitas: “Força a Chama/ E com um Louro empurrão/ Em tua impotência/ Parte o Vapor” (854). As imagens têm uma estonteante economia e dureza. Ela quer dizer que o homem está desamparado diante das leis da natureza. A locução “um Louro empurrão” está tão distante do inglês comum que

(*) The Gilded Creature strains — and spins — / Trips frantic in a Tree —/ Tears open her imperial Veins —/ And tumbles in the Sea —

parece não verbal, algo mais visto ou sentido que lido ou ouvido. Tem implicações sexuais, como a inseminante “corrida branca” de Yeats em “Leda and the swan”. Esperamos um louro empurrão num toucador francês ou escultura barroca — O Apolo de Bernini perseguindo Dafne. O trecho é estruturado segundo um padrão hierárquico de força e fraqueza, ataque e derrota.

Outro exemplo de sexo e violência de Emily Dickinson: “Ela distribuía suas belas palavras como Lâminas —/ Como brilhavam reluzentes —/ E cada uma desnudava um Nervo / Ou brincava com um Osso” (469). Uma mulher assustadora — suspeitamos que jovem e atraente — é posta à nossa frente, a boca eriçada de acerada cutelaria, os longos dentes de uma palradora Berenice. Faz aquelas observações cortantes que acho sintomáticas do agressivo discurso ocidental. Ao mesmo tempo pudica e cruel, essa hermafrodita compósita diverte-se com uma rodada de cirurgia exploratória, desnudando nervos e “brincando” com ossos — uma escolha de palavra erótica. Literalmente, brincar com ossos é jogá-los para todos os lados, como se mistura uma salada. Portanto vemos ossos voarem pelo ar em rajadas de tagarelice. Estamos num circo social? O malabarista, o atirador de facas e o domador de leão juntaram seus números, em impressionante triplicata.

Um tema paralelo do ponto de vista da poeta: “Tenho aqui uma seta. / Amando a mão que a enviou/ Eu o dardo reverencio” (1729). A seta é provavelmente uma carta dolorosa que atingiu o ponto certo. Extraíndo o míssil de sua carne e examinando-a com carinho, a poeta é como o mártir segurando o instrumento de sua execução, como são Lourenço apoiando-se em sua grelha. A iconografia de sofrimento de Emily, com sua sexualizada dor-prazer, catoliciza o austero protestantismo americano. Imagisticamente, sua poesia é Renascimento de última fase. A poesia metafísica é um estilo barroco antipuritano, italiano em sua paixão e teatralidade. As sinistras metáforas de Emily são renovações surpresa, estátuas e vitrais policrômicos acrescentados à igreja da Nova Inglaterra.

Emily favorece posturas simbólicas em que segura alguma arma. Refundir “um Prazer Recolhido/ Traz uma Felicidade semelhante ao Assassinato —/ Onipotente — Aguda”. Portanto, “Não largaremos o Punhal/ Porque amamos o Ferimento/ O Punhal Comemorado” (379). O punhal deve ser uma carta, ou a lembrança de uma carta, e o prazer recolhido é o cancelamento de uma visita ansiada. Adaga em punho, a poeta contempla os estigmas de seu culto privado. “Amar o Ferimento” em solidão é visivelmente auto-erótico. O tom é decadentista francês: também Baudelaire diz: “Eu sou o ferimento e a faca!”. E que dizer de assassinato como “felicidade”? Emily está em sua fase sadiana, uma lua vermelho-sangue de vontade sexual.

O coração da poeta é vulnerável a súbitos ataques de outros projéteis, além das setas. Ela diz que o canto dos pássaros na primavera é ao mesmo tempo triste e cativante, porque nos lembra os mortos: “Um ouvido pode partir um coração humano/ Com a mesma rapidez de uma lança/ Queríamos que o ouvido não tivesse um coração/ Tão perigosamente perto” (1764). Bam! Vapt! Mais rápido que uma rápida lança, o ouvido de Emily demole um desafortunado cora-

ção, que parece um pedaço de fígado cortado pelo cutelo do cozinheiro. Ouvindo e coração, sob a luz dos refletores, separam-se do corpo e voltam-se um contra o outro. Normalmente passivo e receptivo, o ouvido torna-se ativo e agressivo. Como a queixada de burro de Sansão, o briguento ouvido de Emily está entre as mais exóticas armas de guerra da história. Imaginamos batalhões marchando uns contra os outros, brandindo orelhas em vez de lanças.

Que Emily imagina o coração como um órgão extraído, tremendo numa superfície plana, prova-o esta estrofe, que ela anexou a um presente de frutas:

*Meu Coração numa pequena Bandeja
Para o palato dela deliciar
Um morango ou Pãozinho, seria,
Que fosse um Damasco! (1027)**

Usar o coração na manga seria demasiado convencional para a poeta, que o joga num prato de frutas e manda-o rua abaixo como uma pizza pedida por telefone. Mais uma vez Spenser: Emily lembra-se do coração de Amoret depositado numa bacia de prata. Obviamente, espera-se que a amiga homenageada com o presente carmim da poeta o mordisque, como um coração de chocolate no Dia dos Namorados. Mais iconografia católica: Emily parece são Felipe Neri segurando seu coração em chamas, ou santa Luzia oferecendo os olhos numa bandeja de prata (uma estátua real na igreja onde fui batizada).

Emily satisfaz seu gosto por epifania sacra em espertas alegorias que passam pelo leitor descuidado. Por exemplo, ela desdenha pérolas e jóias, desde que “o Imperador/ Com Rubis me apedrejou” (466). Este é um de seus enganosos poemas de noiva de Cristo: o imperador é a divindade cujos motivos são sempre suspeitos. Os rubis que apedrejam a pessoa que fala não são ricos presentes, mas pedras que a fazem *sangrar*. Ela está coberta de suas próprias feridas, uma varíola ou escrófula pela qual se torna régia. O imperador é a Morte Rubra de Poe. As jóias são gotas de sangue, que ela em outra parte obriga um amigo a enumerar como contas de rosário (“Mas *Ele* deve contar as gotas — pessoalmente”; 663). Ela é Danae, a quem Deus cobre com o próprio sangue dela, e Maria Madalena, sobre a qual ele atira a primeira pedra. Emily, *nouveau pauvre*, é uma ostentadora de ferimentos. Ela diz da luz rubra do pôr-do-sol: “Senti impulsos marciais/ Eu que outrora usei a Cocarda” (152). A roseta do veterano napoleônico torna-se uma bandagem com uma mancha de sangue vazando (cf. “A alma tem momentos bandados”; 512). Os ferimentos e cicatrizes de Emily são medalhas de honra militares, o preço e o prêmio da experiência de vida.

Voltemos ao catálogo de abusos do corpo por Emily. Vimos cérebros e pulmões sofrerem duro tratamento nas mãos dela, e isso levou a uma lista de empalamentos e rupturas. Vêm a seguir os olhos. Citei “Arrancaram nossos olhos”, o que significa que duas pessoas foram separadas a força e são agora invisíveis

(*) My Heart upon a little Plate/ Her Palate to delight/ A Berry or a Bun, would be,/ Might it an Apricot!

uma para a outra. Mas na excêntrica dramaturgia de Emily, as autoridades batem na porta, tomam os olhos e os levam consigo, como uma financeira retomando a posse de uma geladeira. Isso está claro num poema sobre as consequências domésticas da morte: “Quando os olhos [...] são arrancados/ Por Decálogos distantes” (485). Aqui os olhos podem ter oposto resistência, e a morte teve de arrancá-los, como dentes. Como o cérebro deslocado, essa pode ser outra junta surrealista, arrancada como um cotovelo. A pressa com que os olhos são tomados lembra Perseu roubando as Graias. O ladrão é Deus, autor dos Dez Mandamentos, que decreta a morte como o destino humano. Como diz Emily, no entanto, o Decálogo parece ambicioso em proveito próprio. As tábuas de Moisés fecham-se sobre os olhos como uma ratoeira.

Uma fórmula frequente de Emily é os olhos serem “apagados”, como “Antes que me apagassem os olhos/ Eu gostava também de ver” (327). Isso pode referir-se aos problemas de vista dela, ou ao seu auto-isolamento no quarto do segundo andar. Mas tem uma insinuação de malícia criminoso, como se ela tivesse tido o olho arrancado a pisaduras, como Gloucester em *Leaar*. Talvez tenha sido cegada por olhar demasiado tempo o sol mau dos mistérios da vida. “I cannot live with You” [Não posso viver Contigo] contém uma espirituosa variação de “Tampouco podia me levantar Contigo/ Porque Teu Rosto/ Apagaria Jesus” (640). O amor profano vence o amor sagrado, anulando a esperança de ressurreição. O rosto do ser amado é uma lua ardente eclipsando o sol, apagando o santo olho do céu. Há violência implícita nesse apagar de um rosto por outro. Praticamente ouvimos o baque de um carimbo: VAZIO! Que o rosto de Deus está em permanente eclipse para Emily, é confirmado pela observação que ela fez sobre sua família: “São religiosos — com exceção de mim — e dirigem-se a um Eclipse, toda manhã — a quem chamam de ‘Pai’ ”.⁴

Em “Renunciation is a piercing Virtue” [A renúncia é uma Virtude perfurante], o “apagar de olhos” refere-se de novo à separação de duas pessoas, aqui por escolha da poeta (745). A renúncia é perfurante porque é um autocegar-se, como Édipo com os medalhões dourados. A liberdade com que Emily brande instrumentos afiados pelo rosto e o corpo leva a essa extraordinária metáfora sobre a morte de um marinheiro: “como um Rio de Patinação/ Os ativos olhos congelados” (519). Os olhos que expiram congelam-se, como pudim ou gordura de *bacon* na frigideira, porque literalmente se tornam vidrados (cf. “Os olhos vidram-se uma vez — e isso é Morte”; “Se a alegria se vidrasse/ No rígido fitar da Morte”; 241, 338). Os patinadores são o movimento da vida, rapidez no sentido renascentista. São pensamentos disparados, que perdem a velocidade e param. Sentimos a pungência da distância e isolamento criados para si mesma pela poeta, como no grande “Because I could not stop for death” [Porque não pude parar para a morte], em que a pessoa que fala vê crianças brincando num pátio de escola (712). Ponto de vista telescópico: uma cena agitada é elegiacamente banhada em sépia. Quaisquer que sejam os níveis mais elevados da metáfora do rio, devemos notar como Emily justapõe ousadamente olho e patins. Lâminas lampejantes riscam a córnea, enchendo-a de arabescos.

Um poema descreve a morte como “quando a Película tinha costurado teus olhos” (414). Aqui, Emily inflige dano mais às pálpebras que aos olhos. As pálpebras são costuradas juntas, alinhavadas como uma bainha. A “película” vem de um sinistro senhor Sandman, que gruda os cílios das pessoas adormecidas. A morte, diz Emily em outra parte, “apenas prega os olhos” (561). As pálpebras são tacheadas como um carpete ou pregadas como uma janela ou tampa de caixão, certamente atingindo o olho no processo. Outro exemplo assustador: “Vi um Olho Agonizante/ Percorrer um Quarto sem parar [...] E depois toldar-se com uma Nuvem/ E depois ser soldado” (547). Como o cérebro destacável, o olho parte por si próprio, arremetendo pelo quarto como um animal enjaulado. É capturado e preso, e soldado como um canhão. Emily quer dizer que os olhos mortos jamais voltam a abrir-se, mas a metáfora nos faz ver um ferro de soldar aplicado a um olho, algo assim como Odisseu cegando o Cíclope com um tição ardente. O olho agonizante pode estar desesperadamente à procura de Deus no quarto. Ironicamente, portanto, o compadecido Jesus aparece com um ferro de soldar na mão, uma vez que é ou ele, ou a morte agindo por ele, que executa essa brutal operação (cf. 1123).

A solda aparece em outro poema de cadáver: “Quantas vezes esses baixos pés tropeçaram/ Só a boca soldada não pode dizer —/ Tenta — podes mexer o terrível rebite —/ Tenta — podes erguer os fechos de aço!” (187). Aqui são os lábios soldados, uma visão tão pavorosa para um poeta quanto a mudez de Coleridge. A morte de Emily arrebatou-se de entusiasmo e acrescentou cadeado sobre cadeado, como um mágico de palco ou gerente de banco lacrando o cofre. Depois de soldar, ela passa um rebite através dos lábios e põe fechos de ferro como uma focinheira. Mordazmente, Emily exorta o leitor a testar essas cadeias, e nos imaginamos tentando forçar a abertura da boca do morto como uma pessoa faminta lutando com uma lata de conserva. Como a cabeça com tampa, o crânio é um objeto fabricado, uma escultura construtivista de metal e pregos, como o monstro de Frankenstein.

Emily gosta de sangue, e é pródiga com sua paleta vermelha. “Cantei com o Coração, Senhor,/ Enfiei nele o Bico,/ Se o Canto pinga demais,/ Tem um matiz Rubro demais/ Perdoa a Cochinilha — Tolera o Vermelhão” (1059). A poeta é um pelicano que se fere a si mesmo, arrancando nacos de carne do peito para alimentar seu canto, cujas notas e compassos flutuam no ar deixando uma trilha vermelha, uma sangrenta escrita no céu. Em outra parte, ela volta a abrir o coração, como um barril de borgonha: “A Mente vive do Coração/ Como qualquer Parasita/ Se ele está cheio de Carne/ a Mente engorda” (1355). A mente mamando no coração tipo noz é uma craca ou larva verminosa, como a lombriga canina. A mente faminta torna-se a pulga do quarto de Donne, com Emily assumindo os papéis de homem e mulher.

O mundo de Emily está juncado de mortes, que ela recolhe para seus arquivos poéticos. Há acidentes e suicídios: “[Ele] Acariciou um Gatilho ausentemente/ E saiu vagando da vida” (1062). Há execuções de personagens inventadas: “A Dor não tem Língua — antes que Ele fale —/ Queima-o na Praça Pú-

blica" (793). Há até uma elegia para roedores apanhados em ratoeiras: "Um Rato aqui entregou/ Uma breve carreira de Alegria/ E Fraude e Medo" (1340). Mas Emily tira seu melhor humor negro do cemitério: "Não se soube de nenhum Passageiro que fugisse/ Daquele alojamento à noite, que alguém se lembre —/ Aquela astuta Hospedaria/ Dá um jeito de que ninguém torne a sair" (1406). Parece um comercial do Motel de Baratas Bandeira Negra: uma caixa-nha com telhas de inseticida: "Os insetos dão entrada, mas nenhum dá saída". A hoste procrustiana da hospedaria subterrânea é provavelmente um Cristo de motivos contraditórios, que vinga o "Não há Vagas" de sua infância mantendo uma perpétua *open house* com portas onde só se entra.

Grande parte do sadismo de Emily vem de seu discurso sardônico, uma rústica franqueza sobre nascimento e morte. O eufemismo vitoriano foi um fenômeno burguês, e Emily, como Baudelaire, é antiburguesa. Eis um poema completo:

*Um rosto despido de amor ou graça
Um rosto odioso, duro, bem-sucedido,
Um rosto com o qual uma pedra
Se sentiria inteiramente à vontade
Como se fossem velhos conhecidos —
A primeira vez que os atirassem juntos (1711)**

Não há caridade aqui. Rosto e pedra se reúnem por um ataque criminoso. O bem-sucedido potentado é um Golias social atingido na testa por nosso obscuro Davi, uma persona que Emily assume em outra parte (540). Observem o surrealismo satírico: o rosto pétreo também é atirado, viajando para chocar-se com a pedra, como nos jogos de bolas de madeira no gramado. Emily partilha muitas imagens e humores com Carroll, outro fantasista celibatário cujos principais anos criativos, a década de 1860, foram os mesmos. Esse poema é como jogo de croquet de Carroll, a bola batida com a cabeça de um flamingo humano.

Emily é uma pioneira entre as escritoras no renunciar às boas maneiras. Ela cultiva uma insolência marota. Os agonizantes outrora iam para a "Mão Direita de Deus": "Essa Mão já foi amputada/ E ninguém sabe onde Deus está" (1551). Cortem-lhe a mão, ordena a Rainha de Copas de Amherst. A chocante amputação da mão de Deus simboliza a subitaneidade da moderna crise de fé. Deus desapareceu e deixou atrás a mão amputada, como o colossal fragmento de Constantino no pátio capitolino, um tema favorito das gravuras do século XVIII. De Deus resta apenas a mão morta da lei, destituída de substância moral. Essa mão aparece em outra parte: "Do Céu acima a mais firme prova/ Que basicamente conhecemos/ A não ser por sua Mão saqueadora/ Tinha sido o Céu abaixo" (1205). O Deus que decreta a morte é como Cila em seu penhasco, agarrando as vítimas por baixo. É um bandido e saqueador, um Flagelo de Homens. Por

(*) A face devoid of love or grace,/ A hateful, hard, successful face,/ A face with which a stone/ Would feel as thoroughly at ease/ As were they old acquaintances —/ First time together thrown.

divisão decadentista, a “mão saqueadora” é outro agente livre, uma fera aracnóide de cinco dedos. A doutora Emily talvez tenha de amputar, por causa da gangrena: Deus sofre de obsolescência que apodrece. Porém é mais provável que ela seja juiz e ele ladrão. Ela chama-o de “Arrombador” ou “Poderoso Mercador”, e acusa-o de fraude: “‘Pai celestial’[...] Pedimo-vos desculpas/ Por vossa Duplicidade” (49, 621, 1461). Assim, Emily Dickinson, com seu amor pela sangueira, arrasta Deus para o cepo, amputando-lhe a mão numa das imagens mais ousadamente dissonantes na poesia do século XIX.

O humor de Emily é asperamente sucinto. Um poema começa: “Rachem a cotovia — e encontrarão a Música” (861). Isso quer dizer: metam o machado num pássaro canoro! Ela racha a cotovia como uma acha ou um pêssego. É a gansa que pôs o ovo de ouro esquadrejada para um banquete sadiano. Ela nega brejeiramente sua vocação: “Nem seria eu poeta [...] Qual seria o Dote,/ Se eu tivesse a Arte de estontear-me/ Com Raios de Melodia!” (505). É para rir. Como Ben Franklin empinando sua pipa numa tempestade, eis Emily Dickinson sentada em seu pátio, batendo com raios na própria cabeça. Zeus precisa do golpe de martelo de Hefesto para dar à luz Atena, mas Emily não precisa de ninguém. “Dote” sugere, como observa R. P. Blackmur, que a poeta “case-se”.¹ Portanto, esses raios são os golpes auto-eróticos de seu dever conjugal. O êxtase criativo dela não é inspiração, mas coro de bigorna. Se as Musas fossem dar a essa poeta um timbre heráldico, seria um braço com um martelo, como numa caixa de bicarbonato de sódio. A violência é sua canção de amor e seu acalanto.

O áspero discurso de Emily às vezes é impenetrável. Ela diz dos pensamentos inverniais: “Vai algemar teu iciclo/ Em tua Noiva do Trópico” (1756). Heidi Jon Smith me disse que isso parece um insulto de rua, tipo “Vai enfiar uma mangueira de borracha no nariz!”. Beirando a invectiva pornográfica, é uma ode sazonal antikeatsiana: o inverno abraça o verão, o grisalho Hades capturando Perséfone. A algema (palavra de Blake) recolhe a rede de corrente de Hefesto, jogada sobre as adúlteras Ares e Afrodite, mas tem um negro som gótico. O iciclo, provavelmente o corpo do leitor, assemelha-se ao frio pênis fantasma do culto da bruxa. Eu me pergunto se, em sua inflexível rudeza, foi inspirado por aqueles perigosos iciclos de dois andares que pendiam dos telhados rurais nos dias anteriores à insulação. A perversa metáfora de Emily contém múltiplas sugestões de luxúria, força, servidão e impotência. O iciclo pode ser uma espada fállica amarrada a uma noiva do trópico e amazonizando-a. Ou lhe causa uma ulceração produzida pelo frio, ou ela o derrete. A metáfora acaba numa liberação de tensão, um *soltar* urinário, um súbito e quente encharcamento.

Emily tem um gosto pela indelicadeza. Cria efeitos pictóricos primitivistas, como nesta descrição de um pôr-do-sol: “Golfos inteiros de Rubro, e Frotas de Rubro,/ E Tripulações de Sólido Sangue” (658). É incomum, para dizer o mínimo, fazer do céu do Oeste um mar de sangue coagulado. O pôr-do-sol tardo-romântico de Emily é um Turner repintado por Delacroix. Eis seu agradável hino a um dia de outono:

O nome — dele — é "Outono" —
O tom — dele — é Sangue —
Uma Artéria — sobre a Colina —
Uma Veia — ao longo da Estrada —

— Grandes Glóbulos — nos Becos —
E Oh, o Chuveiro de Manchas —
Quando os Ventos — agitam a Bacia —
E derramam a Chuva Escarlate —

— Ela salpica Toucas — lá embaixo —
Forma róseas Poças —
Depois — redemoinha como uma Rosa —
Sobre Rodas Vermelhão — (659)*

Parece que se cometeu um assassinato em massa em Amherst. Os rios e poças vermelhos lembram a maldição que se abateu sobre o faraó, quando as águas viraram sangue. Emily pode estar mostrando o assassinato com estupro da mãe natureza pagã por Jeová. A artéria e a veia que adornam essa paisagem medonha pertencem ao Homem Cósmico de Blake, esquartejado numa orgia de *spargmós*. Saborosos bocados. "Grandes Glóbulos nos Becos?" Eu rejeitaria uma leitura menstrual dessas imagens. Estamos lidando com uma mulher que passou muito tempo com a criadagem na cozinha; logo, se há alguma experiência por trás desse poema, é provavelmente a decapitação e estripamento de galinhas!

As cartas de Emily também exibem seu espirituoso desprezo pelo decoro. Ela escreve para os primos: "Ninguém nos visitou até agora, só uma velha senhora procurando uma casa. Eu a encaminhei ao cemitério, para poupar as despesas de mudança". O tom é puro Vincent Price, um vampirismo auto-satirizante. Isso ocorre cedo em Emily, pois ela mal tem quinze anos quando observa numa carta: "Acabo de ver passar um cortejo fúnebre de um bebê negro, por isso se minhas idéias estão meio negras, não precisas admirar-te". A outro amigo, editor de jornal, ela diz: "Quem escreve esses acidentes engraçados, em que ferrovias encontram outras inesperadamente, e cavalheiros em fábricas têm a cabeça cortada de uma maneira bastante informal? Também o autor os relata de modo tão brincalhão que eles se tornam muito atraentes. Vinnie ficou decepcionada esta noite por não haver mais acidentes — li as notícias em voz alta, enquanto ela costurava".⁶ As duas irmãs são Parcas dando risadinhas das fatalidades terrenas. Vinnie parece madame Defarge tricotando junto à guilhotina.

O senso de vocação de Emily tem muito de angustiante e cataclísmico. Ela diz a seu mentor, Thomas Wentworth Higginson: "Não tive Monarca em mi-

(*) The name — of it — is "Autumn" —/ The hue — of it — is Blood —/ An Artery — upon the Hill —/ A Vein — along the road —// — Great Globules — in the Alleys —/ And Oh, the Shower of Stain —/ When Winds — upset the Basin —/ And spill the Scarlet Rain —// — It sprinkles Bonnets — far below —/ It gathers ruddy Pools —/ Then — eddies like a Rose —/ Upon Vermillion Wheels —

nha vida, e não posso reger-me, e quando tento me organizar — minha pequena Força explode — e me deixa nua e carbonizada”. Anarquia, revolução, depósitos de pólvora mandados pelos ares. Emily está em guerra com sua própria métrica. “Nua e carbonizada”, ela parece um conjunto de árvores wordsworthianas atingidas por um sadiano incêndio na floresta. Em sua primeira visita, ela disse a Higginson: “Se leio um livro [e] ele me deixa todo o corpo tão frio que nenhum fogo pode jamais me aquecer, sei que *aquilo* é poesia. Se o sinto fisicamente, como se me tirassem o tampo da cabeça, sei que *aquilo* é poesia. Esses são os únicos meios de o saber. Há algum outro?”.⁷ Poesia é ataque e espancamento do corpo. A visão xamanística exige trauma físico. A cabeça sem tampo é como uma caldeira explodindo, ou uma garrafa de cidra fermentada estourando a rolha. A poesia é uma espécie de escarpelo, passatempo de ignóbeis selvagens (cf. 315). Nos trópicos árticos da arte, a cabeça da poeta é um coco cortado por um facão.

Outro vívido retrato da artista ocorre na carta de Emily a seus primos: “Notei que Robert Browning fez outro poema, e fiquei pasmada — até me lembrar que eu própria, à minha maneira menor, cantei em capelas mortuárias”. Elizabeth Barret Browning morrera três anos antes. Alegando surpresa diante da retomada do trabalho por Robert, Emily diz que também ela escreve diante de constante dor e perda. Mas vejam como se descreve num espalhafatoso quadro de teatralidade tardo-renascentista, como um túmulo papal de Bernini: nós a vemos de pé e cantando nos degraus de uma capela mortuária, um depósito de cadáveres. É uma versão do passar assobiando por um cemitério (ela disse a Higginson: “Eu canto como canta o Menino quando passa pelo cemitério — porque tenho medo”).⁸ Mas ela posa nos degraus como um menor abandonado de Dickens estendendo a caneca de lata. Por trás da metáfora pode estar o coveiro de *Hamlet*, ou, suspeito, os encantadores “monumentos da Igreja” de George Herbert, em que o poeta manda seu corpo para a escola numa capela de túmulos poeirentos. Assim, devemos ver Emily como uma miúda colegial saindo de suas pavorosas aulas e explodindo em canto! Parece um cartum do *New Yorker*, um homem avantajado com um jornal, dando as costas à janela para informar à esposa: “Oh, é só Emily Dickinson cantando nos degraus da capela mortuária dela”.

As metáforas de Emily, baseadas no conceito metafísico, lembram as de James em seu excesso de literalização decadentista. Mas as dele são esporádicas e ilusórias, enquanto as dela são em escala épica e a sério. Eu disse que as aliterações e ritmos encantatórios de Swinburne são artifícios primitivizantes, devolvendo a poesia às suas origens no ritual religioso. Em Emily, não é o ritmo, mas a imagem, que é regressiva. Ela usa metáforas mais literalmente que qualquer outro na grande literatura. Sua sinistra concretização é seu modo de materialidade tardo-romântica, aquela contração de idéia e coisa que vimos seguindo por todo o decadentismo francês e inglês. Em sua poesia, as coisas tornam-se pessoas, e as pessoas coisas, e todas se comprimem fisicamente umas contra as outras, no brutal absolutismo da natureza.

Até agora, estabelecemos o apetite não reconhecido de Emily Dickinson por assassinato e lesões corporais, seu gosto especial pelo horror sadomasoquista. Sua primeira reputação póstuma baseava-se nas *roulades* wordsworthianas, vôos de fantasia envolvendo pássaros, borboletas e rapazes mendigos. Richard Chase declara: "Nenhum grande poeta escreveu tantos versos ruins quanto Emily Dickinson". Ele culpa "o culto vitoriano da 'mulherzinha' " pelo fato de "dois terços da obra dela" serem seriamente falhos: "Seus poemas pudicos e curiosamente infantis sobre a natureza e a amizade feminina são produtos de uma época em que uma das carreiras abertas às mulheres era a perpétua infância".⁹ Os poemas femininos sentimentais de Emily continuam sendo ignorados por estudiosos constrangidos. Eu afirmaria, contudo, que a poesia dela é um sistema fechado de referência sexual, e que os poemas sentimentais destinam-se a harmonizar os de violência e sofrimento.

É fácil interpretar errado os muitos versos que afetam a complacente fé cristã. Os ritmos de cantilena e rimas certinhas são sempre espúrios em Emily, primeiro mestre modernista do sincopado e da atonalidade. Regularidade métrica significa ingênua credulidade em quem fala (cf. 193). O estado de espírito pode ser alegre e otimista, como em "Amarra os Cordões à minha Vida, Senhor,/ E estarei pronta para partir!" (279). Mas a noiva que se entrega feliz ao casamento celestial geralmente vai ter uma surpresa desagradável. A morte, e não um Redentor, está à espera no alto da escada para o céu. Emily é obcecada com a *exterminação*, sua variação decadentista do apocalipse cristão. Em "Our journey had advanced" [Nossa jornada progrediu], um raro exemplo de mente feminina voltada para a cosmologia, a pessoa que fala, olhando Nova Jerusalém, vê "Deus — em todos os portões". Proliferando sinistramente como avatares hindus, Deus não está dando boas-vindas à humanidade, mas barrando a entrada para a vida eterna (615). Isso é plenitude alegórica, o preenchimento de espaços ficcionais com uma única identidade em diferentes formas, uma técnica que encontrei em Leonardo da Vinci, Rossetti e Emily Brontë.

Os gorjeantes recém-casados de Emily saem de seus poemas em circunstâncias suspeitas: "Sou 'Esposa'! Pare aí!" (199). Para manter o passo com Emily, como Alice correndo com a Rainha Vermelha, o leitor tem de saber onde estão enterrados os corpos. A pessoa que fala está presa; o céu é *stasis*, um subsolo permanentemente congelado de não-ser. Os poemas de noiva são espertos embustes que transformam princesas em abóboras, simples fatias de detrito. Os cadáveres caem na cova com um baque. Um final freqüente é uma lenta dissolução, a voz tateando em busca de palavras, à medida que a consciência se esvai.

Esses poemas exigem paciente trabalho de detetive, pois são complicados, com sofisticados trocadilhos. Emily era uma estudante dedicada de seu dicionário Webster. Seu jogo de palavras é trabalho livresco alexandrino, erudição decadentista. Mas nem todos os poemas sentimentais dela contêm ironias ocultas. Aqueles que mais me interessam são simplesmente o que parecem ser — bobagens petulantes, atrevidas. Que significado tinham tais poemas para uma poeta tão grande e imperiosa? Ela disse a Higginson: "Quando falo de mim mesma,

como Representante do Verso — isso não significa — eu — mas uma pessoa suposta”.¹⁰ As muitas vozes de Emily Dickinson são personas sexuais. Enquadram-se em seus dois grandes modos, o sadiano e o wordsworthiano. Os poemas sentimentais são personas femininas, representando uma reação básica à natureza, alegre e confiante.

A natureza de Emily tem duas faces, a selvagem e a serena. O raio fende galhos; vulcões devoram aldeias ao desjejum (314, 175). Os lábios da natureza são “Corais sibilantes” que se abrem e fecham, enquanto as “Cidades se esvaem” (601). O vulcão fumeja com as escaldantes sibilantes do inferno de Milton. A civilização liquefaz-se ao toque da natureza. O Etna em erupção “mostra seu Dente cor de Granada”: a natureza pirata, de presa rubra, tem um sinistro sorriso malandro (1146). A natureza sadiana impregna a poesia de Emily nas metáforas violentas. Suas personas sentimentais e sádicas constituem uma alegoria das estações. As vozes femininas são a fase vernal: são o *bonitinho*, um prado de flora e fauna, ensolarado e plácido. Os poemas sadomasoquistas são o *tectônico*, as lentas contorções brutas do frígido mundo mineral. É botânica *versus* geologia, primavera destruída por inverno.

Os poemas sentimentais continuam um tema que vimos em Spenser e Blake: a feminilidade como bolsões de indefesa consciência na natureza. Essas são as versões dickinsonianas dos poemas de limpador de chaminé de Blake, no qual a poeta se encarna sem sátira numa consciência mais simples. Como em Spenser, a feminilidade cria seu oposto, numa precipitação de voracidade. As noivas de Emily são sempre vítimas de violação, enganadas pelo amante traiçoeiro, a morte. No início deste livro, estabeleci a antiga evolução de femealidade a feminilidade, que defendi como um artifício de alta cultura. Emily realiza uma desconcertante operação nesses termos. Aceita a feminilidade mas nega a femealidade, varrendo-a de seu cosmos. Seu mundo florescente não tem frutificação, gravidez keatsiana. Nos 1775 poemas que sobreviveram, encontro apenas um exuberante momento keatsiano, em “It will be Summer — eventually” [Será Verão — um dia]; “Os lilases — muitos anos curvados —/ Cederão sob o fardo púrpura” (342). Não há outras imagens inchadas de sensual peso e massa femininos. Mesmo essa é uma projeção futura, não uma realidade presente. A poeta tem “um Seio de Bolota” — duro e nodoso (296). Os processos da natureza são eróticos, mas não férteis. Truncamento e mutilação são a regra.

Vimos que, como não havia mãe natureza americana, os escritores românticos tiveram de inventá-la. Quando tratamos de uma grande artista, temos de inverter nossos termos. Um dos motivos pelos quais Emily ultrapassa tanto Elizabeth Barrett Browning, a quem admirava, é que ela, Emily, perturba a identificação sexual. Observou a Higginson, quando sua mãe ainda vivia: “Nunca tive mãe. Suponho que mãe é alguém para quem a gente corre quando tem problemas”.¹¹ O gênio romântico masculino cruza a linha do sexo para criar, mas seu oposto, já feminino, tem de separar a mente do corpo para receber a Musa. Emily, seguindo Blake, diz à sua mãe: “Mulher, que tenho eu a ver contigo?”.

Chase vê um “estilo rococó” em Emily Dickinson.¹² Rococó descreve perfeitamente suas personas femininas de wordsworthiana ou emersoniana credulidade em relação à natureza. Eu descubro um segundo estilo representacional, usado em seus poemas sádicos de congelamento, divisão e tempestade, e em suas grandes visões abauladas de montanhas, planetas e estrelas: *monumentalidade*. “Ah, Tenerife!”, ela saúda um pico vulcânico, “Vestindo tua Malha de gelos — Coxa de Granito — e tendão de Aço” (666). Afirmo que a monumentalidade, como na arte egípcia e assíria, é masculinizante, e que o gigantismo numa artista, como no Heathcliff de Emily Brontë e na *Feira de cavalos* de Rosa Bonheur, é uma técnica de dessexualização. A titânica Emily Dickinson é uma discípula de Blake, o discípulo de Michelangelo, que assim transmite indiretamente seu estilo do final do Renascimento italiano ao final dos Estados Unidos puritanos. Emily segue “The tyger” [O tigre] de Blake e os conflitantes poemas longos. Os poemas de colossal monumentalidade dela são o teatro de seu brontiano desvio de sexo, sua alienação do corpo feminino.

As metáforas sadomasoquistas de Emily Dickinson são uma técnica de autohermafroditização, pois como externalizações de acontecimentos internos constituem um esvaziamento de internalidade feminina. Abundam as ambigüidades sexuais em suas poesias e cartas. Ela chama a si mesma de menino, homem, solteirão, irmão, tio. “Quando eu era Menino”, gosta de dizer.¹³ Pode estar imitando as comédias de travestismo de Shakespeare: a infância masculina corresponderia à adolescência andrógina de Rosalinda. O peculiar ego-menino de Emily significa que antes ela era livre da socialização, que só consegue evitar como adulta trancando-se em casa e no quarto. “Quando eu era Menino” também pode significar “antes de me casar com minha Musa”. Ela assina seis cartas para Higginson com o orgulhoso masculino “Dickinson”, rompendo uma resistente convenção de gênero. Até vinte anos atrás, nos Estados Unidos, ainda era grosseiro referir-se a uma escritora simplesmente pelo sobrenome.

Se “menino” é o passado, os outros títulos transexuais de Emily são o futuro. Seus poemas religiosos usam uma bizarra terminologia de promoção à realeza: “Sou Czar — já sou ‘Mulher’ ” (199). Para a noiva de Cristo, a morte é menarca espiritual; mas o discurso falha, o pensamento é lerdo, e o paraíso um borrão. O masculino honorário significa o poder absoluto da imortalidade. Czar (derivado de César) aplica-se apenas a homens. Portanto, ser czar e mulher ao mesmo tempo é uma quimera de gênero. A origem pode ser shakespeariana: quem fala é César e Cleópatra. Ou byroniana: Sardanapalo é o “ela-rei” e Semíramis o “rainha homem”.

As categorias masculinas de Emily incluem príncipe, duque e imperador.¹⁴ Ela aplica seu título favorito, conde, a Deus ou à morte (ironicamente intercambiáveis). Por exemplo, um cadáver formalmente vestido está “Cavalgando ao encontro do Conde” (665). O Webster dela diz: “Conde* é hoje um simples

(*) *Earl*, título apenas inglês e irlandês que corresponde a conde, mas diferente de *Count*, este, sim, o equivalente do *conde* do resto da Europa. (N. T.)

título, não relacionado com jurisdição territorial".¹⁵ Portanto, essa é uma das piadas da poeta às custas de um Deus rebaixado. Às vezes ela presenteia o título de conde a si mesma: "Quando eu for Conde/ Não irás desejar ter falado/ Com aquela moça chata?". Ela usará um manto de arminho, com águias imperiais no cinto e fivelas (704, 452). Vai de moça a conde como Alice de peão a rainha. Sua projetada mudança de sexo é como um vistoso retrato real francês. Esse poema de flerte e capa e espada é dirigido a alguém "Cativante", que pode ser simplesmente outra mulher, o que explicaria as satisfações da futura masculinidade.

Emily diz de uma flor: "Eu preferiria usar sua graça/ Que o rosto distinto de um conde —/ Eu preferiria permanecer sendo ela/ Que ser o 'Duque de Exeter'" (138). Preferindo a natureza à sociedade, a terra ao céu, ela manifesta essas oposições em polaridades sexuais. Poderia "usar" o rosto de um conde, mas prefere não fazê-lo. O rosto rejeitado é como a máscara de um ancestral pendurada num cabide de chapéus junto à porta. Em outra parte, usa o nome Exeter para o céu ou a vaga vida após a morte (373). Daí o duque de Exeter ser provavelmente Deus — ou seja, o *Exiter*,* arrastando homens do palco do mundo com seu gancho de pastor. Uma de suas cartas, ecoando Aquiles no Hades, projeta de novo a opção de uma futura mudança de sexo: "Eu preferiria ser amada a ser chamada de rei na terra, ou de senhor no Céu".¹⁶

A poeta põe seu rosto de conde num poema nupcial que se abre com um corre-corre de toucador: ela usa jóias, caxemira, "Trajes de Pompadour"; dedos de criadas penteiam seus cabelos, "como usavam as Damas Feudais". Ela tem "Habilidade — de manter minha Testa como um Conde" (473). A testa do conde é a frieza de seu novo estado cadavérico. Ficamos com o quadro peculiar de um rosto masculino olhando por trás do véu de noiva — um traço, como vimos, de antigos ritos de fertilidade. Essa heroína é outra noiva divina abandonada no altar. A estrada para a igreja em Amherst está cheia de buracos. "Eu digo todo/ 'Se eu fosse uma Rainha, amanhã.' [...] Se for, acordo uma Bourbon" (373). Sinistros presságios de mortalidade: acordar um Bourbon significa, no jargão de Emily, subir à guilhotina.

Os títulos reais de Emily são diplomas honorários de extremismo, assinando progresso na vida após a morte. São hermafroditas porque transcendentes. A morte torna a mulher um conde, do mesmo modo como a impessoalidade a torna um andrógino, masculinizando-a em abstração. Em seus saltos transsexuais para a eternidade, Emily é como a Safo de Swinburne, que se torna homem na morte, abandonando seu passivo corpo feminino. Em alguns poemas, o esquema sexual de evolução espiritual é menino/mulher/homem, de acordo com o tradicional padrão inocência/experiência/inocência redimida, de Blake. A mulher é apenas a máscara social da vida adulta.

As cruas justaposições de personas feitas por Emily — czar/mulher, conde/moça — são uma espécie de colagem sexual. Ela gosta de desconcertar o leitor com conjunções aberrantes. Num poema sobre a negligência de seu jardim,

(*) De *Exit*, rubrica teatral que indica a saída de um ator de cena. (N. T.)

diz: “Minha Cacto — ela abre a Barba/ Para exhibir a garganta” (339). Por que *ela*? Por que não o gênero neutro ou masculino? Emily sexualiza provocativamente o cacto para transformá-lo numa mulher barbada, um hermafrodita de circo. Usa automaticamente a linguagem do gênero para sugerir o contraste visual e tátil entre os espinhos e o róseo miolo do cacto, exposto pelo talo quebrado. O cacto fêmea de Emily é grosseiramente sensual, um arroio vulval, uma amostra de maciez num leito de agulhas. Agrada à poeta, refestelando-se em solidão, invocar andróginos desconhecidos do homem. Vejam de novo o estilo epifânico: o cacto abrindo a barba para exhibir a garganta é como Jesus ou Maria apontando seus corações em chamas, trespassados. São Francisco exibindo seus estigmas. Esse exibicionismo religioso erotizado pertence ao barroco italiano e espanhol, não ao protestantismo americano.

Emily pode sexualizar qualquer situação, até o colher uma flor:

*Tão tímida quando a olhei!
Tão bonita — tão envergonhada!
Tão escondida em suas folhas
Para ninguém descobrir —*

*— Tão apreensiva até eu passar por ela —
Tão desvalida quando me voltei
E levei-a espermeando, enrubescendo
Para fora de seu simples retiro! (91)**

O poema, aparentemente leve e fútil, é um perverso psicodrama. Emily assume a persona de um raptor homem, Hades abatendo-se sobre Perséfone no prado. Ela é uma gigante entre pigmeus. Como em seu poema sobre o balão agonizante, produz-se um prazeroso erotismo por adejos femininos de vulnerabilidade e resistência — “tímida”, “envergonhada”, “escondida”, “apreensiva”, “desvalida”, “espermeando”, “enrubescendo”. Até os poemas mais inócuos de Emily agitam-se com sombrias subcorrentes.

O mais gritante dos auto-retratos masculinos de Emily Dickinson é “My life had stood a loaded gun” [Minha vida continuará sendo uma espingarda carregada], em que ela é um totem de fállica força (754). O “Dono”, ou “Amo” é apenas *ele*, um pronome. Ela é o verdadeiro poder, sem o qual ele não pode agir. A consciência dela envolve a dele, pois ele dorme enquanto ela vigia — tão voyeurística quanto Whitman em *The sleepers*. Encontro múltiplas fontes para o poema. A mulher-enquanto-espingarda é como o cajado de Aarão transformado em serpente: Aarão age igualmente em lugar de Moisés e por ordem dele. Segundo, ela é uma moderna Excalibur, a espada mágica dada a Arthur

(*) So bashful when I spied her! / So pretty — so ashamed! / So hidden in her leaflets / Lest anybody find — // — So breathless till I passed her — / So helpless when I turned / And bore her struggling, blushing, / Her simple haunts beyond!

pela Dama do Lago. Terceiro, ela é o Talus de Spenser, o escudeiro robô de Artegall, o “homem de ferro” (*Faerie queene*, v.vi.16). Quarto, como “Olho” e “Polegar” de seu senhor, ou seja, sua visão e suas mãos, ela reencena o romance sadomasoquista de Charlotte Brontë, um dos escritores favoritos de Emily Dickinson: a mulher-enquanto-espingarda é a brava Jane Eyre finalmente dominando Rochester, cego e aleijado, no fim do romance.

A espingarda-carrasco é o inanimado ponto de contato entre o homem e a natureza. Dono e espingarda amazonina perseguem um gamo, a presa de Belphoebe em *The faerie queene*. Quando a espingarda fala, as montanhas “respondem”: ela é a voz sadiana da natureza. Vimos o “sorriso” de seu “rosto vesuviano” antes, no perverso dente granadino do Etna. A mulher-enquanto-espingarda é predatória e aniquiladora: “Não se mexe uma segunda vez/ Aquele no qual ponho um Olho Amarelo/ Ou um enfático Polegar”. Ver é matar. Ela tem o olhar petrárquico que mata. O olho amarelo é a chama fumarenta da espingarda, o olho de um tigre selvagem. Pôr um olho em cima é uma expressão conhecida (por exemplo: “Nunca pus os olhos em cima dele”); aqui, ele projeta um círculo de alvo na vítima, varada pelo olho-bala da espingarda. O enfático polegar é o dedo do amo no cão da arma, metamorfoseado em som. É também o polegar dela, um martelo esmagador. A metáfora lembra-me meu senhorio em Vermont, um carpinteiro, esmagando despreocupadamente vespas vivas numa vidraça com o polegar. Por isso me pergunto se o olho e o polegar não vêm da observação real de artesãos trabalhando, sobretudo pedreiros. O polegar enfático é, por fim, os polegares para baixo na sangrenta arena da vida.

Esse poema é uma das grandes autotransformações transexuais do romantismo. A autoprojeção de Emily na espingarda é exatamente como a de Coleridge na violada Christabel: o poeta busca o mais remoto extremo de experiência sexual. A vampira que viola Christabel simboliza a natureza daimônica anti-wordsworthiana. “My life had stood a loaded gun” é outro poema romântico de vampiro. A espingarda com “o poder de matar,/ Sem o poder de morrer”, é o vampiro que paralisa por contato ocular. Ela é mecânica, uma noiva de metal que penetra mas não pode ser penetrada. Ao contrário de Jane Eyre, não partilha do travesseiro do amo, porque é estéril. A espingarda carregada é Emily como vampira desnaturizada, um criador masculino de discurso poético sádico. É outro andrógino como objeto fabricado do século XIX.

Vejo como correlato um fantástico poema em que Emily muda de ponto de vista sexual: “No Inverno em meu Quarto/ Dei com uma Minhoca/ Rosada, mole e cálida”. Ela amarra a minhoca com um cordel, mas volta e encontra-a transformada numa serpente sibilante: “Ele me sondou —/ Depois, num Ritmo *Esguio*/ Secretado em sua Forma como Desenhos de ondas/ Projetou-o”. Ela foge para uma cidade distante, a fim de escrever “This was a dream” [Foi um sonho] (1670). A serpente do Éden como vigarista e abalador da fé? Eu vejo apenas teatro sexual. Uma criatura tipo enguia que consegue ampliar-se de “minhoca rosada, mole e cálida” numa longa salsicha dançando hula-hula tende a chamar a atenção de nós modernos. Depois de Freud, esse poema não poderia

ser escrito, a não ser por uma criança ou um psicótico. Sua clareza descontraída é espantosa.

Os poemas da espingarda e da minhoca são imagens invertidas um do outro. A serpente de Aarão recusa-se a retomar sua forma original. A minhoca ameaçadora é a espingarda como não-ego. No primeiro poema, a poeta funde-se com sua metade masculina; na segunda, separa-se dela. Aqui ela está em sua persona feminina, que só percebe a natureza wordsworthiana. A serpente é insuportável porque é a abolição da beleza, dignidade e esperança pela natureza ctônica. É um símbolo da força da natureza sadiana que a própria poeta despejou sobre o gamo no poema da espingarda. O poema da minhoca ocorre no inverno porque a natureza está devastada. Lembrem-se do poema do outono encharcado de sangue carmim: o outono assinala o massacre anual das criaturas, o "Green people" [Povo verde] de Emily (314).

Outros poemas mostram o significado da serpente como um símbolo da natureza para Emily. A astuta serpente vive no "pântano" (1740). "Sujeitinho estreito na Grama", ele gosta de "um Acre Pantanoso, / Um chão frio demais para o Milho" (986). Pântano e brejo são o pântano ctônico que antedata a agricultura. O mito popular de que as serpentes são pegajosas, quando são lisas e secas, contém uma verdade imaginativa. A serpente traz o invisível limo do pântano das origens humanas. Falando do generalizado "horror dos répteis", G. Wilson Knight afirma que preferiríamos a morte por um tigre à morte por uma jibóia ou polvo: "Dessa fria vida viemos, e o impulso evolucionário tem um nojo retrospectivo correspondente. [...] E como não sabemos o que pensar de tentáculos tateando inconscientemente, e desconfiamos das pegajosas umidades marinhas do corpo, tememos sobretudo nossos órgãos sexuais, com multiformes inibições, vendo neles vergonhosas relações serpentinas e salgadas. E no entanto esse medo tem uma espécie de fascínio".¹⁷ Os poemas de serpente de Emily são confrontos rituais com o primitivo e o misterioso. Ela se sente gelada até os ossos — um frio falicamente penetrante — porque a serpente arcaica anula a evolução. O ciclo bruto da natureza sadiana engole os seres individuais e esmaga as coisas feitas pela mente e a mão humanas.

Como o poema da minhoca, com sua ousada exibição de ereção e ejaculação, foi ocorrer a uma poeta que Higginson descreveu como "aquela virgem reclusa"?¹⁸ Emily tinha um irmão mais velho, Austin, cujo adultério fora descoberto recentemente. Desconfio, porém, de que o modelo penil, comum na rural Amherst, pode ter sido um garanhão. O cordão com que a poeta amarra a minhoca (como quem amarra um barbante em torno do dedo) é uma correia ou cabresto wordsworthiano, insuficiente para a tarefa, pois o ctônico pode reventar qualquer peia humana.

Num poema com o mesmo esquema sexual, "I started early — took my dog" [Levantei cedo — peguei meu cachorro], uma sociável cena de praia transforma-se em estupro, quando o mar ataca a turista incauta. Ele levanta o avental e o corpete dela, e ameaça devorá-la. Ela foge; ele segue: "Senti seu Calcanhar de Prata/ Em meu Tornozelo — Depois meus Sapatos/ Transbordavam de Pérola" (520). O empanturrado sapato vaginal é um receptáculo con-

ceitual, moral e literário. É, primeiro, uma contenção sexual herdada, internalizada (cf. 340). O sapato é um presente masculino, não o chinelo de vidro de um príncipe, mas a bota de ferro de um tirano paterno. A imagem volta em "Daddy" [Papai], de Sylvia Plath, no qual o pai nazista é um "sapato negro" que encarcerou a filha adulta, branca como uma lesma. Segundo, o mar inunda o "simples Sapato" de Emily porque a revelação da rude realidade da natureza é sempre um estupro das ilusões sentimentais. Nos poemas da minhoca e do mar, a pessoa que fala foge para uma cidade em busca de segurança. Uma irônica refutação de Wordsworth: a civilização, na qual a poeta normalmente não se aventura, é nossa única defesa contra a natureza.

As serpentes têm elasticidade, uma qualidade de que Emily desconfia. Ela diz: "A Morte é o flexível Pretendente/ Que no fim vence" (1445). Seus homens ou homens honorários têm uma facilidade de movimento ou untuosa auto-segurança que correspondem à complacente descontração dos homens com seus corpos nos romances de Virginia Woolf. Na mitologia, os homens são paralisados por mulheres medusinas, símbolos da natureza. Em Emily, as mulheres são paralisadas por hierarcas homens do céu e da terra. A epifania da minhoca é chocante porque é uma invasão do nosso próprio quarto, para Emily, como para Virginia, um ideal sagrado, um temenos de ego interior. Eu rejeitaria uma leitura do poema da minhoca que o reduzisse ao medo de sexo de uma solteirona da Nova Inglaterra. O erro estaria em dissociar a poeta da serpente, quando na verdade a serpente é seu membro, cortado por ela mesma. Ela o soltou por autonomia, como a cauda ou pata de um lagarto, lagosta ou peixe-estrela em fuga. Eu vejo a cena como um filme surrealista, como *Un chien andalou*. A poeta é como um homem que larga seu guarda-chuva e de repente se vê em trajes de mulher. Ele se volta e descobre que o guarda-chuva se transformou num condor, que o olha com ar malévolos. Em outras palavras, a poeta, na intimidade do quarto, põe de lado momentaneamente sua espingarda carregada, sua persona masculina. Mas quando volta, ela está inchada e volumosa como a massa de pão de Lucille Ball expandindo-se para fora da cozinha.

A serpente é uma fantasia de poder que escapa ao controle de Emily. É a *ambição crescente* da poeta, que ameaça a persona feminina com a qual ela passa sem ser vista pela sociedade. Por que assume forma reptílica? Todos pensam na serpente do Gênesis. Mas uma serpente no quarto de uma poeta podia ser a Píton residente de Delfos, um símbolo de profecia. A educação formal da serpente foi meio irregular, por isso quando nossa sibilina poeta está em sua fase feminina, um oráculo a reinar mais sobre uma trempe que sobre um tripé, a disciplina é difícil. Segundo, mulher e serpente num quarto do segundo andar lembram a Cleópatra de Shakespeare e suas fálidas áspides — com uma áspide expulsando a rainha de seu monumento para as ruas de Alexandria. Terceiro, é a serpente enroscada em torno do corpo da pomba em *Christabel*, a visão, por um poeta adormecido, da donzela apanhada em seu quarto pela vampira. No poema da espingarda, Emily é a vampira à caça de sua presa feminina. No poema da minhoca, ela troca de papéis e é a pomba feminina resistindo aos avanços da vampira-serpente. Só se salva fugindo de casa e da cidade. Quar-

to, é o misterioso encontro na torre do Manfred de Byron com sua irmã ou duplo feminino. Esse é um momento incandescente no romantismo, uma de cujas influências distantes, como vimos, é o fatal encontro de Dorian Gray com seu duplo no quarto trancado no alto da escada.

O poema da minhoca de Emily é um confronto romântico de duplos. A serpente é uma materialização de sua própria potência fálica, seu *animus* junguiano, ou metade masculina reprimida. Jung diz: “Psicologicamente, os demônios são interferências do inconsciente”.¹⁹ A serpente de Emily é ao mesmo tempo demônica e daimônica. O incesto em Byron, afirmei, pode refletir um desejo de copular com o ego numa forma sexualmente transmutada. Em sua torre byroniana, Emily, como ingênua wordsworthiana, recusa relações sexuais com seu duplo ctônico. Mas nesse encontro de antíteses morais e sexuais, o sádico triunfa, expulsando o adversário do campo. A serpente tem inteligência (“Ele me sondou”, mental e sexualmente) e o poder da poesia (“Ritmo”, “Forma”, “Desenhos”). É ao mesmo tempo a pessoa de fala sadiana e a *idéia* de um poema sadiano. A serpente é o que Emily é e o que Emily fez. Mas a serpente está fora de controle, pois Wordsworth jamais pode sufocar uma sedição coleridgiana. A serpente é uma aparição arcaica que desestabelece a persona social de sua senhora e enche de vapores délficos o lar burguês.

O primeiro poema tem uma outra ambigüidade sexual. A espingarda tem “ficado em Cantos”, adormecida, até ser usada pelo seu amo. O poder masculino dela é maior que o dele, mas para ter efeito ele tem de pegá-la e apontá-la. A espingarda é potente mas dependente. Tomás de Aquino diz: “Um corpo é composto de potencialidade e ação; e portanto é ao mesmo tempo passivo e ativo”.²⁰ A metáfora da espingarda carregada é hermafrodita por causa de sua metátese sexual (a fálica autotransformação da poeta) e de sua síntese de ação e reação.

Emily gosta desse tropo binário. “Ele achou meu Ser — instalou-o —/ Ajustado em seu lugar —/ Depois gravou seu nome — nele/ E mandou-o para o Leste/ Sê fiel — em sua ausência” (603). O psicodrama é o mesmo do poema da espingarda, só que a limitada viagem tornou-se imobilidade. A poeta vê-se como uma lápide ou dólmen derrubados, reivindicada por um vagabundo (provavelmente o noivo Jesus). O fato de ele “gravar” seu nome nela, como uma marca de gado, é outro dos enfeites sadomasoquistas de Emily. Ela é como uma árvore em que um galã romântico grava iniciais. É um bloco danificado, uma coluna voltada para a luz, como a esposa incinerada de Lot.

Emily como lápide riscada é *um monumento fálico passivo*, ao mesmo tempo masculino e feminino. Seu “Columnar self” [Ego colunar] ergue-se sobre uma “Base de Granito” (789). Ela pensa em obeliscos no cemitério da cidade: “E a lívida Surpresa/ Nos congela em Hastes de Granito —/ Com apenas uma Era — e um Nome/ E talvez uma frase em egípcio” (531). A variante para o último verso é “uma inscrição latina”. Tais metáforas ilustram a monumentalidade de Emily, que interpreto como um estilo automasculinizante. Suas torres de pedra

são monolitos sexuais, lages de agressiva assertividade colhidas entre a potência e a paralisia. Assinada e lacrada pelo divino amante que jamais voltará, ela retrata-se arquitetonicamente como uma cariátide tombada ou uma Vênus sem braços. As experiências de Emily com ativo e passivo repetem as de Sade, que inventa conjunções exóticas em que o indivíduo tanto penetra quanto é penetrado. Contudo, como as vampiras de Baudelaire, ela lacra o espaço interno feminino, comprimindo-se em blocos permeáveis. As colunas de granito são pedras tumulares, mas também os próprios cadáveres, rotulados como múmias num museu.

Emily pensa na morte como *passividade obrigatória*, agonizante impedimento de movimento. Ela demora-se no momento em que uma pessoa se torna uma coisa, como “The last night she lived” [A última noite que ela viveu], no qual o pronome desaparece na última estrofe: “E Nós — Nós ajeitamos o Cabelo —/ E pusemos a Cabeça em pé” (1100). Um ser humano passou para o mundo dos objetos. Alguns poemas da morte não usam pronome pessoal algum: “Estava quente — a princípio — como Nós”. Usa o pronome neutro inglês *It* para o morto (519). Mente, corpo e gênero gelatinizaram-se. A morte de Emily é um grande estado neutro. Uma mulher morta é uma coluna fálica congelada; um homem morto é uma árvore abatida de humilhante inércia. A morte é uma fazedora de andróginos estéreis. O cadáver é soldado com rebites porque é um objeto fabricado, um andróide. A notória preocupação de Emily com a morte é portanto uma obsessão hermafroditizante, um *motif* romântico em sua última fase decadentista.

Homens e mulheres são igualmente passivos em relação à morte, vizir de Deus. Isso intensifica a sexualidade de “Because I could not stop for Death”, um paródico “Swing low, sweet chariot”. A dama raptada pelo cavaleiro que a visita sente um arrepio, “Por único Véu, meu Vestido —/ Meu Manto apenas Tule” (712). Atraída para a cova, a pessoa que fala descobre-se mal vestida. Seus trajes de uma delicadeza de conto de fada são ilusões cristãs sobre ressurreição. Essa persona feminina é universal, simbolizando toda a humanidade. Ou seja, a humanidade é feminina em relação à morte, ao destino, a Deus. Também os homens usam o ténue vestido de esperança falsa, travestidos por sua própria credulidade. Também os homens são violentados pelo amante trapaceiro, Deus/morte. Isso ilustra a riqueza com que Emily investe a feminilidade. Como em Sade e Swinburne, Deus condena o homem a opressão e subordinação sexual fascistas. Incapazes de avançar ou recuar, os mortos permanecem em infinito xeque-mate (615). Emily declara: “Não vi Caminho — O Paraíso estava costurado”. Não há entrada para a tenda do inóspito Deus beduíno (378, 243). As vítimas da morte, como servos caídos em turfeiras, são andróginos relosos, castrados ou virilizados em monumentos de indiferença de Deus e da natureza.

A poesia de Emily Dickinson, como uma arte de personas sexuais, vem do teatro elizabetano e jacobiano. Ela pensa em termos de teatro ou de máscaras. Escreve, em cápsulas, argumentos cinematográficos de agonia e êxtase, em que

alguém é torturado, agonizante, transfigurado. Os poemas são roteiros sexuais, como os de Sade. Emily transforma a natureza wordsworthiana num inferno, um círculo de dor após o outro. Como em Spenser e Blake, as personas representam estados espirituais.

As personas masculinas da selvagem natureza têm vários tons. Um é o da rotina, como quando um pássaro vistoso passeia pela calçada, corta uma minhoca pela metade e come “a sujeitinha, crua” (328). A geada atua com a mesma crueldade objetiva: “o louro Assassino” decapita uma flor brincando (1624). A frágil vítima representa a natureza humana e vegetal, vencida pelas frias abstrações da lei natural e divina. Às vezes é o gato o assassino, atormentando um rato, e depois mastigando-o até a morte (762). Ou é o mar que persegue sedutoramente, antes de afogar seu hóspede humano: “‘Minha despesa tem um peixe/ Para cada palato do ano’, —/ Diante dessa revoltante felicidade/ O objeto flutuando a seu lado/ Não deu resposta audível” (1749). Emily desenrola seu próprio *cinema vérité*, antecipando o dia em que os americanos se regalariam na hora do jantar com noticiários cinematográficos de cadáveres sendo arrastados de portos. A natureza às vezes mata por paciente emboscada: “Como as Águas se fecharam sobre Ele/ Jamais saberemos. [...] Espalha o Poço sua Base de Lírios/ Afoita sobre o Garoto/ Cujo Chapéu e Paletó não reclamados/ Resumem a História” (923). Glu-glu. O assassino é um negro poço, personificado à maneira decadentista francesa como uma soberba e bela mulher arquetípica, sua cauda “panqueca” a base de um folhudo abajur da Tiffany’s.

Os boletins meteorológicos de Emily parecem escritos por Sade: o vento é “como cães famintos”; “raios amarelos” fulgem por entre fissuras em “nuvem Vulcânica”; as árvores detêm “Seus mágicos membros/ Como animais que sofrem” (1694). A natureza é uma cinzenta zona de guerra de ambição e sofrimento. O estilo habitual de Emily é a hedionda comédia sadiana: “o faminto Redemoinho lambe as Frotas”, como se fosse um gigantesco gatinho brincando com barcos em seu pires de leite. O tigre “jejua Escarlate/ Até encontrar um Homem/ Saborosamente adornado com Veias e Tecidos/ E come”: um momento spenseriano de requintada sangueira (872). A hora de comer soa 24 horas por dia na natureza sadiana. A modorrenta saciedade keatsiana é impossível em Emily. Ela condena suas criaturas a vigília e privação.

As ilusões wordsworthianas da humanidade sobre a natureza vivem sendo sabotadas. Emily pergunta por que os pássaros, numa manhã de verão, “Esfaqueariam meu espírito enlevado/ Com Punhais de Melodia” (1420). A poeta está sendo violada e espancada por um bando de gorjeios. Ela quer dizer que a beleza da natureza é cruel porque transitória. Mas seu palco é uma paisagem wordsworthiana cheia de pássaros baudelafricanos de bicos afiados. O canto deles é uma chuva de facas que cai sobre os passantes (cf. “The awful cutlery” [A terrível cutelaria]). Raio bifurcado caindo de “Mesas no céu” (1173). Emily compõe uma conflitante música sadiana, uma beleza cruel decadentista. Outro poema tem uma trilha sonora semelhante: “O Homem que vai morrer amanhã/ Busca ouvir o Pássaro do Prado/ Porque a Música dele move o Machado/

Que clama por sua cabeça” (294). A natureza está aliada com as forças sociais de extermínio. Seus belos sons provocam sede de sangue no machado. O amanhecer acorda o carrasco, claro, não o machado. Mas na visão sombria de Emily, o mundo não humano telegrafia seus sinais sadianos de monte a monte. O machado ergue-se e soa avidamente, no momento em que o patíbulo “relincha” em outro poema, um relincho ávido fundindo, com a lógica do sonho, a carreta puxada a cavalo com o não ou negação da execução no rangente patíbulo (708).

Em “I dreaded the first Robin, so” [Eu temi aquele primeiro Tordo, tanto], novamente um pássaro wordsworthiano agita a poeta com suas inconscientes felicidades: “Pensei que se pudesse viver ao menos/ Até aquele primeiro Grito passar —/ Nem todos os Pianos nos Bosques/ Teriam poder para destroçar-me” (348). Os pianos são as árvores suspirando ao vento. Os galhos recortados contra o céu, olhos negros sobre branco, são tocados como uma lira eólia. Também Baudelaire ouve árvores vocais, “colunas vivas” que falam “palavras confusas” (“Correspondences”). Emily pensa em pianos do mesmo modo como pensa num opressivo órgão de catedral em “There’s a certain Slant of light” [Há um certo Raio de luz] (258). A palavra “destroçar” a atrai, pelo número e devastação dos ferimentos implícitos. Mas que são pianos destroçantes? — certamente mais altos que duelos de desafio. Imaginamos uma vítima enroscada em cordas de piano e açoitada por martelos de feltro, como um empregado da fazenda colhido numa segadeira. O fato de ela ver muitos pianos é altamente surreal, como um filme de Busby Berkeley. A poeta apenas ouve o vento, de sua casa ou jardim. Mas, em sua metáfora, está nos bosques passando pelo corredor polonês de vorazes pianos, as tampas abertas como fauces. Espetáculo de terror novamente: a natureza de Emily é um desestimulante espetáculo de pianos tocando loucamente, fora do controle humano. Mesmo pequenas coisas podem destroçar: ela diz de um problema espiritual: “Esse é o Mosquito que destroça os homens” (1331). Dando um salto carrolliano de mosquito a Beemote, um mosquito devorador de homens é o que espera traiçoeiramente entre os narcisos do prado.

Como Swinburne em *Anactoria*, Emily mostra o sadomasoquismo impregnando o mundo: “O Sol baixou seu Açoite Amarelo/ E expulsou o Nevoeiro” (1190). Neve e vento são “Vassouras de Aço”, férreos açoites do deus-céu (1252). A lua é “como uma Cabeça que a Guilhotina/ Varreu indiferentemente” — uma constelação de decapitação (629). “The Black Berry wears a Thorn in his side” [A Amora Preta traz um Espinho no flanco]: um ferimento para ela ou para nós? (554). O mar é “Uma Vastidão de Prata/ Com Cordas de Areia” (884). O equilíbrio global de Emily é mais áspero que o de Spenser: as praias são grilhões, e seu mar jaz em servitude. Uma palavra favorita é “iodo”, que ela usa para descrever a luz do pôr-do-sol na água, como em “o Iodo sobre a Catarata” (853, 673, 710). Faz trocadilho com o radical grego: *iodes* significa “violeta”. Mas, caracteristicamente, faz do céu e do rio feridas abertas, pinceladas com antisséptico carmim. Isso assemelha-se a dois poemas em que a paisagem de outono e o céu do Oeste são grandes pudins de sangue — o universo como matadouro. Ela vê o pôr-do-sol como uma conflagração: “O maior Incên-

dio já visto/ Ocorre toda Tarde". Consome "Uma Cidade Ocidental/ Reconstituída na manhã seguinte/ Para tornar a arder" (1114). A tragédia é a norma da natureza. As montanhas e nuvens escarlates do Oeste são cidades que se erguem e caem, como as cidades antigas. A poeta é Nero cantando enquanto Amherst arde.

Como a Safo de Swinburne, Emily acha Deus ciumento e vingativo, uma atitude que ela emprestou de Blake. Deus atrai a humanidade para o tumulto com promessas de um belo futuro, só para não honrar o contrato. A história de seu crédito é uma orgia de fraudes. Ele condena o homem à morte e à perda: "A Terra é curta/ E a Angústia absoluta" (301). Prazer e dor vêm juntos: pagamos cada êxtase com angústia, "em aguda e trêmula proporção". A essência da rosa é "o dom dos Parafusos" (675). A vida é regida por extremos sadomasoquistas: "Um Gamo *Ferido* salta mais alto"; a "Rocha *Golpeada*" jorra; o "Aço *pisoteado*" salta (165). O dinamismo da natureza é uma excruciante gangorra. O sadismo de Deus determina o da poeta. Suas metáforas brutais registram sua busca de uma retórica igual à que Deus elaborou. Uma narradora sádica, uma das personas sexuais ocidentais únicas, vinga a passividade feminina em que Deus lança a humanidade.

Emily reserva o mais desprezivo espirituosismo para o Filho que veio justificar a conduta de Deus com os homens. Ao contrário de seus precursores, ela recusa-se a glamourizar a persona romântica básica do homem-heroína: "O Leiloeiro do Adeus/ Seu 'Dou-lhe uma, dou-lhe duas, vendido'/ Grita mesmo do Crucifixo/ E bate o martelo" (1612). Cristo transformado em cambista efetua um leilão de escravos a partir da cruz. Vende almas a quem dá mais, o Deus de sombras que é a morte. "Inefável avareza de Jesus", murmura Emily numa carta.²¹ O martelo de Cristo é o martelo do Julgamento Final, já atingindo os homens com golpes diários. Aqui as feridas do cravo do santo carpinteiro são masoquisticamente auto-infligidas. Keats diz de si mesmo: "Imaginárias injúrias [...] pregam o homem por sofredor, como numa cruz".²² "Dou-lhe uma, dou-lhe duas, vendido": o trem funerário da vida arqueja entrando em movimento do sinistro "Todos embarcados" de Cristo (cf. os trocadilhos sobre os lemas nos crucifixos). O "Acabou" dele torna-se um paródico diminuendo, ecos que morrem de *à Dieu*.

O cínico surrealismo de Emily não tem paralelo entre as grandes escritoras. Para encontrar uma analogia com o poema do leiloeiro, teríamos de nos voltar para "All along the watchtower" [Ao longo da torre de vigia, de Bob Dylan] (1968), a golgotiana visão de sonho de um satirista judeu que trata Cristo com muito mais simpatia. Emily diz: "Deus foi avaro comigo, o que me faz astuta com Ele".²³ Mais um exemplo de aguda irreverência: "Ao passar pelo Calvário", ela gosta de "Observar as modas — da Cruz — e como são usadas em sua maioria —/ Ainda fascinada para supor/ Que Algumas — parecem as Minhas" (561). Os fiéis falam da morte ou do sofrimento como uma cruz a ser carregada. Emily compara suas cruzes com as dos outros, observando a forma, peso e número delas. Como são "usadas"? Os condenados que cambaleiam na

subida do Calvário carregam a cruz no ombro esquerdo ou direito? Que “modas” ele desfila na cruz — uma túnica? uma tanga? A poeta é uma circunstância num desfile de Páscoa, ou um pedestre que pára diante de uma vitrine, planejando uma futura compra. Talvez sua pouco ortodoxa série de idéias tenha iniciado com o véu da Verônica, pois nesse momento Cristo foi adornado com um manto feminino. A afetada mistura de religião e *couture* de Emily é como a de Baudelaire e Wilde.

Cristo está na linha de tiro de Emily porque seu testamento deturpa o comércio de seu padrinho. A poeta é Chapeuzinho Vermelho descobrindo uma lupina face divina escondida dentro das floridas franjas da natureza wordsworthiana. A encarnação de Cristo teve um clímax sangrento, alcançado por uma estrada de boas intenções. Uma das mais brilhantes metáforas de Emily: “Meu — junto ao Aviso na prisão Escarlata/ Barras não ocultam” (528). O corpo é a Morte Rubra de Poe e a câmara de tortura que encolhe. A rede de veias e artérias do corpo (como um fardo de tela de galinheiro) são as barras na porta e janela. O que é “meu” é a certeza de extinção. O aviso berrante na prisão escarlate é a mortalidade, que não pode ser oculta pelas barras ou tribunais de um futuro julgamento divino. Emily concorda que a vida imita Cristo, pois nossa extensão no corpo nos põe na cruz da árvore da natureza de Blake.

A consciência, em Emily, toma a forma de um corpo atormentado em todos os membros. Suas metáforas sadomasoquistas são o Homem Universal de Blake martelando sobre si mesmo, como o leiloeiro Jesus. As personas sofredoras dela compõem o cevado superego do romantismo. Afirmar que o sadomasoquismo moderno é uma limitação da vontade, e que para um romântico como Kleist, obsedado pela mastectomia, isso representa uma redução do ego. Uma crítica feminista convencional à vida de Emily Dickinson a veria cercada por todos os lados de respeitabilidade e paternalismo, obstáculos ao seu gênio. Mas um estudo do romantismo mostra que os poetas pós-Iluminismo lutam com a *ausência* de limites, com a grosseira inflação da imaginação solipsista. Daí o mais descontrolado choque de Emily ser com a serpente de seu ego anti-social, que irrompe como os ventos eólicos soltos da bolsa que os contém.

Emily faz guerra de guerrilha à sociedade. Suas fraturas, estropiamentos, empalamentos e amputações são perturbações dionisíacas das estáveis estruturas dos legisladores apolíneos. Deus, ou a idéia de Deus, é o “Um”, sem o qual o “Muito” da natureza desmorona. Daí a morte de Deus condenar o mundo a uma desintegração decadentista. O amor tardo-romântico de Emily pelo apocalíptico reproduz o gosto decadentista europeu por pinturas da queda da Babilônia ou Roma nos salões. Os dionisíacos cataclismos dela demolem as convenções vitorianas. Como Blake, ela combina a miniatura e o grandioso, grandes disjunções de escala cujas hiantes oscilações liberam uma tremenda energia poética.

Acentuei que o princípio dionisíaco menos palatável não é o sexo, mas a violência, que Rousseau, Wordsworth e Emerson excluem de sua visão da natureza. Emily Dickinson, como Sade, arrasta o leitor a graus ascendentes de cum-

placidade, do erotismo ao estupro, mutilação e assassinato. Com Emily Brontë, ela revela a agressão reprimida pelo humanismo. Daí Emily Dickinson ser criadora de poemas sadianos, mas também de sádicos, os leitores aos quais besunta com o sangue de seu cordeiro. Como o anjo pascal, mancha os lintéis do lar burguês com sua visão sangrenta. "Houve uma Morte, na Casa Defronte", anuncia com uma satisfação completamente ignorada pelo leitor wordsworthiano (389).

Mas o simples fato de poeta e sociedade moderna estarem em conflito não significa que a arte necessariamente saia ganhando com a "liberdade". É um erro sentimental julgar Emily Dickinson vítima de obstrução masculina. Sem sua luta com Deus e pai, não teria havido poesia. Há dois motivos para isso. Primeiro, o ego superexpandido do romantismo exige contenções artificiais. Emily descobre essas limitações na natureza sadomasoquista e as reproduz em seu estilo dual. Sem essa disciplina, o poeta romântico não pode dar um único passo, pois a estéril vastidão da liberdade moderna é como o espaço cósmico sem gravidade, onde não se pode andar ou correr. Segundo, as mulheres não tentam elevar-se à suprema realização, a não ser que estejam sob poderosa compulsão interna. Emily era uma mulher de vontade anormal. Sua poesia beneficia-se da enorme disparidade entre essa vontade e a persona social feminina que ela herdou ao nascer. Mas seu sadismo não é raiva, resposta *a posteriori* à injustiça social. É *hostilidade*, uma intolerância aquiliana *a priori* pela existência de outros, a versão feminina do solipsismo romântico.

Na bela hipótese da "irmã de Shakespeare", Virginia Woolf imagina uma moça com os talentos do irmão, a quem a sociedade teria "frustrado e obstruído" até a insanidade e o suicídio.²⁴ As mulheres têm sido desestimuladas de gêneros artísticos como a escultura, que exige formação em estúdio ou materiais dispendiosos. Mas em filosofia, matemática e poesia, os únicos materiais são caneta e papel. A conspiração masculina não pode explicar todos os fracassos femininos. Estou convencida de que, mesmo sem restrições, não haveria nenhuma Pascal, Milton ou Kant. O gênio não é detido por obstáculos sociais: supera-os. O egoísmo do homem, tão antipático nos destituídos de talento, é a fonte de sua grandeza como sexo. As mulheres têm um senso mais exato da realidade; são física e espiritualmente mais completas. Eu disse que a cultura foi inventada por homens, porque é pela cultura que eles se tornam inteiros. Mesmo agora, com todas as vocações abertas, fico maravilhada com a raridade das mulheres impelidas pela obsessão artística ou intelectual, essa automutilante perturbação de relação social que, nas formas alternativas de crime e idealização, constitui a tragédia e a glória da espécie humana.

Emily foi um daqueles que transformam todo revés num impulso para criar. A humilhação e a desilusão foram transportadas para estruturas abstratas, colocadas no mapa do mundo em sua sala de guerra, com suas jogadas simbólicas de avanço e retirada. O principal tema de Emily é o poder, psicológico, natural e divino, ao qual as mulheres só têm livre acesso em épocas de culto da terra. Daí o seu gosto pela palavra "elétrico". Seus poemas são sensores térmicos, registrando as ondas de energia animadora da natureza. Mas suas mudanças são

abruptas e traumáticas. “Um lábio alegre parte-se de repente”, observa, tipicamente (353). Esse lábio superior rígido* pertence a uma estátua de mármore com um risco no cabelo. A matéria frustra os impulsos do espírito. Como cientista da natureza, Emily é uma catastrofista decadente, prevendo transformação por convulsão.

A destruição de objetos por Emily significa o colapso do sentido. Ela importa amputação, seu artifício de limitação favorito, da natureza dionisíaca para a sociedade. Por exemplo, diz do derrame cerebral da mãe: “A Mão e o Pé deixaram-na”. Quando um vizinho morreu: “Ele não tinha mãos”.²⁵ A doença é *amputação*, porque Emily é uma separatista tardo-romântica praticando divisão decadentista. Como o cérebro que escapa da cabeça com tampa, a mão e o pé da senhora Dickinson deixam a casa como criados dando aviso prévio. As amputações da poeta são como as mastectomias de Kleist. A brutal auto-redução é um reabastecimento do banco de órgãos da natureza.

Clinicamente, a hipocondria assume duas formas. A menos séria é ansiedade com doenças internas; a mais patológica é a obsessão com a perda de membros. Como têm mais apêndices a perder, seria de esperar que os homens sofressem dessa última, mas, pela simples observação comum, isso parece não acontecer. *Tristram Shandy*, de Laurence Sterne, que acho absolutamente sem graça, pode ser uma construção hipocondríaca masculina, pois é uma série accidental de tragédias com partes do corpo — um nariz achatado, um joelho despedaçado, o osso da virilha esmagado, um pênis circuncisado pela queda de uma janela. Nossa Emily amputacional exhibe a mais grave das hipocondrias. Talvez seja a ansiedade de castração de um poeta hermafrodita. Pois vimos que, assim que ela se desliga de seu *genius loci* fálico, a minhoca cor-de-rosa, começa o problema, como um rumor no banheiro dos meninos.

Significativamente, Emily revela pouca preocupação com a doença. Seus horrores sadomasoquistas restringem-se a furos, talhos, serraduras, queimaduras e deslocamentos. Por quê? *The red death* de Poe, a “Viagem a Citere” de Baudelaire, e o episódio da flor de Huysmans fazem da doença uma grande metáfora tardo-romântica. É o toque depravado da natureza feminina. A substituição da doença por acidentes em Emily faz parte de seu extraordinário esforço para varrer da natureza a femealidade ctônica. Eu disse que a natureza dela tem duas faces: uma benévola, outra hostil, com a turbulência da tempestade e do vulcão ou com a morte da pedra e do gelo. Afirmar que a beleza lapidar decadentista, as superfícies brônzeas e cobertas de jóias de Baudelaire e Moreau, são um protesto contra o ctônio. Como Poe, Emily está exilada dos *objets d'art* europeus. Portanto, suas imagens de gelo, manifestando uma repulsa à natureza idêntica à dos decadentistas franceses, são um grande salto à frente na metátese moderna.

(*) *Stiff upper lip*, expressão idiomática inglesa que não se traduz literalmente, e que significa coragem, ânimo, teimosia, agüentar firme. (N. T.)

Um dos feitos desconcertantes de Emily é a profética visão do nada intergaláctico. Um funeral torna-se um filme de ficção científica: “Botas de Chumbo” cruzam a alma dela, “Então o espaço começou a dobrar, / Como se todo o Céu fosse um Sino / E o Ser apenas um Ouvido, / E eu, e o Silêncio, / Uma estranha Raça, / Despedaçada, solitária, aqui”. Ela cai, “cada vez mais, / E atinge um mundo, a cada mergulho” (280). As visões de futurista desolação de Emily, mínimas em Júlio Verne, antecedem em trinta anos as de H. G. Wells. E suas botas de chumbo? Só nós, seus verdadeiros contemporâneos, podemos identificá-las, pois as vimos andar sobre a lua. O solitário mergulho de Emily no abismo de Pascal é o pensamento mais severo, que eu saiba, de qualquer escritora pré-moderna. Mesmo o desesperado Wordsworth dá-se a si mesmo um murcho companheiro em suas ásperas bacias desérticas.

Em “Safe in their alabaster chambers” [Seguros em suas câmaras de alabastro], uma obra-prima, os “mansos” mortos aguardam a ressurreição embaixo de seu “Caibro de Cetim / E Telhado de Pedra”:

*Grandiosos tornam-se os Anos — no Crescente — acima deles —
Mundos elevam seus Arcos —
E Firmamentos — brigam —
Diademas — caem — e Doges — rendem-se
Silenciosos como pontos — num Disco de Neve — (216)**

A câmara de alabastro é o túmulo e também a carne marmórea do cadáver. A colcha de cetim do caixão é como o vestido diáfano da donzela raptada, uma esperança que será rasgada. Os céus revolvem-se em grandes arcos matemáticos; a história acelera-se, coroas de reis caindo como flocos de neve. O poema termina com uma suave dormência da língua, à medida que as sílabas se esvaem em silêncio. A poeta adota uma posição de visionária distância, da qual a vida humana parece um cisco no cosmos. Especialmente brilhante é o abafado movimento de “Doges” na neve, todas as cores de Veneza — arte, imaginação e glória mundana — esvanecendo-se na eternidade.

Esse frígido universo sem Deus é um grande tema da literatura moderna, como em “The snow man” [O homem de neve] (1923), de Wallace Stevens. Emily antecipa Kafka ao combinar vazio e absurdo com tirânica autoridade. Como é espantoso que isso seja obra de uma mulher solitária, esquecida, não viajada. Como pôde ela fazer um avanço tão admirável na literatura contemporânea? O moderno mundo de gelo de Emily é resultado direto de seu desvio brontiano do sexo, sua recusa a aceitar a femalidade em si mesma ou na natureza. Os desertos glaciais da ficção científica, que ela é o primeiro artista a ver, são uma paisagem da qual se explodiu a procriação maternal. Seus sonhos de morte por congelamento são uma anorexia poética ou inanição voluntária. Não há doença

(*) Grand go the Years — in the Crescent — above them — / Worlds scoop their Arcs — / And Firmaments — row — / Diadems — drop — and Doges — surrender — / Soundless as dots — on a Disc of Snow —

nela porque a doença é um miasma fêmea, uma infecção. Não há contaminações, só mutilações, porque a natureza é um estado de fria pureza, e seus acidentes uma colisão newtoniana de objetos duros. O sangue que a poeta derrama é lustral, um banho desintoxicante do ego. Jamais há qualquer *nojo* nela, só *horror*, pois o nojo é uma reação masculina à natureza feminina, que ela expurgou da existência.

Emily projeta a ininteligibilidade ctônica em demônios fálicos, dos quais foge porque eles a trairiam, levando-a à fecundidade. Suas premissas sexuais também determinam suas formas retóricas. Whitman estende-se para fora, para ser impregnado, em imensos e derramados poemas-prosa. Mas os versos pequenos de Emily são um enclausuramento sexual, a jaula de uma sibila que se isola. Os poemas de Whitman agregam, enquanto os de Emily consolidam o ego. Ela declara: “A Alma Escolhe sua Companhia/ Depois fecha a Porta”. A alma deve “Escolher Uma” — ela própria — “Depois fechar as Válvulas de sua atenção/ Como uma Pedra” (303). O inflexível coração de batoques de metal é um monumento-túmulo do ego.

Jane Austen chama sua própria literatura de “pedacinho (duas Polegadas de largura) de Marfim no qual trabalho com um Pincel muito fino”, uma alusão ao modesto âmbito da vida provincial que ela tomava como assunto.²⁶ Mas seu marfim não é tão pequeno, primeiro porque o romance como gênero tem amplitude social, e segundo porque a obra dela revive o ideal renascentista inglês do casamento. Emily Dickinson, por outro lado, é uma monástica. Ela escolhe *um* porque o ego deve ser lacrado e sua integridade defendida. Seus poemas são células apolíneas do *principium individuationis*. Observei que os poemas de Baudelaire são entidades corrompidas, projeções de um corpo doente. Os grandes poemas de Emily são estuantes losangos hermafroditas, um pequeno corpo feminino carregado com uma poderosa mente masculina. A própria retórica é poderosamente bissexuada.

Também a linguagem é confinada. A proliferação vocabular de Whitman e Huysmans é o oposto da contração sintática de Emily. Os poemas dela são *implodidos*, os contornos denteados e rasgados por sucção. Curvada sobre seu dicionário, ela introverte palavras, dobrando-as de volta em trocadilhos sobre suas raízes. As elipses produzem tônicas métricas quebradas, um estranho ritmo trôpego. Ela cita a crítica anterior de Higginson: “O senhor acha meu passo ‘espasmódico’ ”.²⁷ Emily tem uma métrica *manca*, como um cavalo manco ou uma chinesa que amarrôu os pés. Suas ásperas pressões sobre a linguagem são outra limitação ritual, pela qual o ego romântico retorna a dimensões governáveis, de sua monstruosa imensidão.

Há uma ironia inerente na idéia do gênio romântico feminino, que examinei em dois casos, Emily Brontë e Emily Dickinson. O romantismo é um realinhamento imaginativo da vontade masculina ocidental em relação aos poderes femininos, que ele internaliza. O motivo de a obra de Elizabeth Barrett Browning e suas colegas poetisas ser tão fraca é que o romantismo é um modo transe-

xual que acrescenta femealidade à masculinidade. Femealidade acrescentada a femealidade é uma redundância romântica, à qual a Musa não fará visita alguma. As duas Emilys tiveram êxito como românticas porque são mulheres de vontade masculina, que tendem para o sadismo.

Retratei o poeta do alto romantismo como um sofredor passivo ou homem-heróina. Emily Dickinson une essa persona herdada com seu oposto. Como romântica, ela tem de sofrer e afirmar. É homem-heróina e herói romântico que desafia o sexo. Os dois extremos devem por força materializar-se, o que explica por que as metáforas sádicas dela estão entre as mais medonhas na grande poesia. São injeções de hormônio masculino sintético num gênero hermafrodita que resiste às praticantes. Falei do sacrifício xamanístico da virilidade por Wordsworth: Emily torna literal essa cirurgia romântica. O auto-abuso lacerante é sua consagração ritual, pelo qual ela faz seus votos à arte.

O sadomasoquismo de Emily é mais intenso durante sua década mais criativa. Ela diz: "Senti uma Divisão em minha Mente/ Como se meu Cérebro se houvesse rachado" (937). Sua poesia é uma guerra de personas, um choque de opostos; é sexualmente, fisicamente, moralmente e esteticamente bivalente. Por toda a eternidade, seus poemas pastorais wordsworthianos terão de ceder às suas contrapartes daimônicas. O erro da crítica tem sido encarar os poemas sentimentais como indistinguíveis do *vers de société* da época. Mas os contemporâneos de Emily não tinham fontes secretas de selvageria, nenhum grande sistema filosófico. Suas personas sentimentais não se mantêm sozinhas. Os mais puros poemas femininos não contêm ironias internas. Sofrem a ação de seus contextos. Leiam qualquer dos poemas de pássaro e borboleta tendo em mente os versos sádicos, e os verão magicamente transformados, os limites agitados por malignas influências. Em seus versos wordsworthianos, a poeta é uma odalisca virgem, excitada pela pressão de ameaça erótica à sua volta.

O sentimentalismo é uma das grandes técnicas de Emily Dickinson. É sua atração sexual, o magnetismo que junta suas personas masculina e feminina. Ela usa a feminilidade para expulsar a femealidade da natureza. Rejeitada por muitas mulheres de nossa época, a feminilidade a atrai como uma máscara poética, em parte porque também os homens usam essa máscara em seus confrontos com Deus e a morte. Emily endossa o caráter artificial, ou antes não natural, da feminilidade: é ao mesmo da e contra a natureza, já que a primavera sempre perde para a geada e a decomposição. Assim, ela trata da feminilidade como ao mesmo tempo espúria e autêntica. Exagera as frivolidades sexuais de seu gênero a fim de lançar a força da natureza no masculino, contornando as fêmeas ctônicas da natureza.

Os poderes sexuais polarizados da poesia de Emily formam um enorme círculo, um uroboros de perseguição e fuga. O masculino devora o feminino, como em Spenser. Todas as personas estão em movimento, girando com o ano solar pagão. A poeta entra no meio de seus personagens, a marca da literatura romântica, em oposição à renascentista. Ela é ao mesmo tempo Proteu e Florimell, violento estuprador e pudica donzela. É como o onanista Genet, de quem

diz Sartre: “Ele é o criminoso que estupra e o Santo que se deixa estuprar”.²⁸ Emily atua por meio da polifonia sexual. Não podemos falar de seus poemas individuais como “bons” ou “maus”, mas antes de *mais* ou *menos masculinos e femininos*.

Wordsworth e Rousseau colocam hostilidade entre natureza e sociedade, que definem como respectivamente fêmea e macho. Emily une inesperadamente sociedade com natureza wordsworthiana, ligando as duas à feminilidade. A natureza de Wordsworth é ctônica e profundamente fêmea. Mas não é em Emily *porque ela recebeu Wordsworth via Emerson*, e Emerson é uma fuga americana à femealidade. Por meio de suas personas femininas, a poeta finge ser o que parece ser ao olho social. Saiu pela porta da frente de seu sexo e voltou pelos fundos. O sentimentalismo restaura seu equilíbrio poético. Acrescenta peso representacional à ponta leve da gangorra sexual. Suas personas femininas são uma calistenia mental, com a qual ela se dissuade do sadismo. Já num pico de tensão masculina, ela movimenta-as como maçãs ou leves halteres, o que lhe possibilita manter o tônus muscular na prisão.

Os dons poéticos de Wordsworth vêm pela abertura que ele faz para a mãe. A poesia de Emily exige separação da mãe, a quem ela demite da autoridade criativa. Também aqui ela usa Blake contra Wordsworth. Não se deve exagerar sua relação com sua mãe real, já que no romantismo é a imaginação, não o fato, que conta. Mas ela disse a Higginson: “Minha Mãe não liga para idéias”. De sua irmã Lavinia, quando os dois pais ainda estavam vivos, disse: “Ela não tem Pai nem Mãe, a não ser eu, e eu não tenho Pais, a não ser ela”. É como Virginia Woolf dizendo-se a “primogênita” de sua irmã Vanessa.²⁹ As duas Emilys, Dickinson e Brontë, cultivaram a relação fraterna romântica, que em seu ponto mais incestuoso é uma negação de dívida ancestral.

Há poucas mães na poesia da natureza de Emily, quase todas qualificadas por alguma ironia. A “delicada” mãe natureza põe o “dedo Dourado” no lábio, significando “Silêncio — Por toda parte” (790). Dedos dourados são raios do pôr-do-sol, assinalando o sono para o homem e o animal. Mas o silêncio da natureza pode ser dourado porque é a frieza mineral da morte. Quando a natureza “sorri” para “Sua excêntrica Família”, devemos lembrar Da Vinci, não Rafael (1085). Eu admiro estes versos: “Em verdes Fornos nossa Mãe assa, / Com Fogos do Sol” (1143). Os que acreditam na Emily sentimental, uma Shirley Temple que desperta quando o gênio cochila, descartarão essas coisas como uma ociosa coleção de motivos vitorianos; mãe natureza de avental, atarefada, assando forradas de bolinhos. Mas a cena da cozinha tem um subtexto cruel. A natureza é a feitiçeira de Joãozinho e Maria, grelhando as crianças em seus fornos alemães. Eis a sóbria verdade:

*Mas a natureza é uma estranha ainda;
Aqueles que mais dela falam
Jamais passaram por sua casa mal-assombrada
Nem simplificaram seu fantasma.*

*A pena que se sente dos que não a conhecem
É aliviada pela tristeza
De que aqueles que a conhecem, conhecem-na menos
Quanto mais perto dela chegam (1400)**

A natureza não é nenhum prado de verde promessa, mas uma espectral câmara gótica que não deixa nascer a história. Todo conhecimento é um retorno ao passado. Emily escreve a Higginson: "A Natureza é uma Casa Mal-Assombrada — mas a Arte — uma casa que tenta ser mal-assombrada".³⁰ A arte romântica é daimônica: descobre o espiritualismo pagão na matéria.

No ano de Emily, a falsa primavera suplanta o verão. Ela rejeita o amadurecimento fecundo tanto para si quanto para suas metáforas. Habitualmente vestida de branco, foi sempre freira ou noiva, jamais mãe. Sua persona de menino é também desvio de amadurecimento, uma supressão anoréxica da forma sexual. O sentimentalismo em Emily, em oposição aos de Wordsworth e Wilde, é uma estrada que vai para longe da mãe, e não em direção a ela. Não é coincidência o fato de que, embora algumas grandes artistas se tenham casado, poucas tiveram filhos. A questão não é conservação de energia, mas de integridade imaginativa. A arte é seu próprio auto-engravidamento, prova de que a mente é maior que o corpo.

Em biologia, neotenia é a extensão de traços juvenis na idade adulta, ou o desenvolvimento prematuro de traços sexuais adultos num ambiente hostil. As personas femininas de Emily são neotênicas. São jovens tentando deter o envelhecimento do ano, um atraso que torna mais catastrófica a súbita chegada do inverno. Suas personas femininas são ficções autoprazerosas, nas quais um recluso brinca com exibicionismo. Há em Emily uma erótica do pequeno que se assemelha à preciosidade sedutora de "Infant joy", de Blake. Ela adora parecer frágil e digna de pena — mas só para tornar mais deliciosa a sua pesquisa entre os níveis hierárquicos. Há quadros satíricos de subordinação humana: "Espero que o Pai nos céus/ Erga essa menininha —/ Fora de moda — travessa — tudo —/ Acima do grau da 'Pérola' " (70). Pérola é sua palavra para o reino de branca geada da ressurreição. É uma ingênua dando cabriolas nos alegres farrapos femininos da confiança cristã. Há três níveis hierárquicos: "Papai lá em cima!/ Olha um Camundongo/ Subjugado pelo Gato" (61). Ela mandou o poema para sua obstinada cunhada Susan — o gato em cujas mandíbulas a poeta prazerosamente se debate. Esses trechos superficialmente simples são cascatas de força hierárquica, fontes superpostas espadanando de sadomasoquístico frescor.

Emily chama-se a si mesma de "Pardal", "Menininha", "criança". Refere-se a "meu serzinho cigano", "meu colinho queimado de sol".³¹ A mais astuta autodescrição ocorre numa carta a Higginson, que pedira uma foto: "O senhor acredita — não tenho? Eu não tinha retrato, agora, mas sou pequena, co-

(*) But nature is a stranger yet;/ The ones that cite her most/ Haver never passed her haunted house,/ Nor simplified her ghost.// To pity those that know her not/ Is helped by the regret/ That those who know her, know her less/ The nearer her they get.

mo a Carriça, e tenho o cabelo escuro, como o Ouriço do Carvalho — e meus olhos, como o Xerez na Taça, que o Hóspede deixa — Isso serviria?”.³² Que psicodrama! A poeta é pequena, branda, patética. Até a cor dos olhos é um matiz de abandono. Mas ela escreveu cada uma dessas palavras em perfeita consciência de sua secreta grandeza e poder. É como Cleópatra sussurrando: “Estou pálida, Charmian”, um verso antes de dar uma cacetada no mensageiro. A imagem do resto de xerez é um triunfo daquele masoquismo da mãe judia, um tropo indutor de culpa. Os estudiosos de Emily Dickinson são surdos a esse elemento nela. Os italianos e judeus tendem a ficar atentos às jogadas autodramatizantes em que a força se disfarça de pessoas doentes. Por exemplo, minha formidável avó respondia aos chamados telefônicos alegando que estava “*Sola sola com’ un’ aiuch’*”, “Sozinha sozinha como uma coruja” — em outras palavras, atenta, em triste solidão.³³ Ora, essa coruja italiana é vinho da mesma pipa da carriça e do pardal de Amherst. A feroz hierarca pratica uma hábil mímica de infelicidade.

Os olhos de xerez de Emily parecem retirar-se e ser retirados, quando na verdade avançam agressivamente sobre o leitor. O que causa exasperação ou pânico nos filhos das matriarcas italianas ou judias é serem encaminhados para um delicado estranho sem nenhuma suspeita da profunda duplicidade da poeta. Higginson é um peixe que Emily atrai ao seu alcance com apetitosos trinados de dependência. Na carta seguinte, ela diz a ele: “Todos os homens me dizem ‘Que’, mas eu achava que era uma moda”.³⁴ É a menina mendiga expulsa da mesa comum. É Cassandra, jamais levada a sério, ou o poeta de Coleridge isolado em seu círculo sagrado. Sua queixosidade é rica em volúpia. É claro que todos lhe diziam “Que” porque, como uma convidada sem fofocas, tinha o mau hábito de sepultar o diálogo sob meteoritos negros, grandes e impactantes fins de papo. Conhecemos pessoas que fazem isso, exaustivamente. É uma das mais agressivas formas de discurso, intimidação revestida de revelação. Emily é Salomé dançando dentro de seus sete véus.

Muitos críticos observam a ironia da veneração de Emily por Higginson, um homem bastante conhecido em sua época, mas hoje apenas uma nota de rodapé na história da literatura. Ela o chamava de “Preceptor”, e assinava-se “Sua Aluna”. Ele era o embaixador do grande mundo para a poeta isolada, que brincava com sua própria insignificância: “Eu não sou Ninguém! Quem é o Senhor?” (288). Sua relação com ele era como a de Shelley com Mary Godwin, ou de Mill com Harriet Taylor, uma deferência simbólica, em que uma inteligência mais forte se curva diante de uma inferior. Os auto-rebaixamentos rituais de Emily são quase swinburnianos. Um poema começa: “Eu era a mais insignificante da Casa —/ Ocupava o menor Espaço” (486). Ela gosta da inferioridade por suas excitantes sensações de distância hierárquica. Estica e comprime o abismo artificial entre superior e inferior, como se abrisse e fechasse um acordeão ou um aparelho de ginástica para expandir o peito, exultando com inalações de subordinação.

Uma miúda amiga minha, nativa de Boston e modelo de arcaico decoro branco-anglo-saxão-protestante, tem um estratagema psicodramático, quando

sob tensão, que jamais deixa de me surpreender: *parece menor*. Essa espiral em forma de concha, de retração espiritual e física, não consta do arsenal mediterrâneo. Muito pelo contrário, o meridional acossado segue o princípio animal de ericar as penas, uma enfática ampliação da personalidade: a gente salta de pé, bate os braços, ergue a voz. A manobra favorita de Emily é parecer menor, uma camuflagem na sociedade. Essa compressão de persona é uma alucinação projetada sobre o incauto por um caçador de vontade dura. A poeta enganou e seduziu não só Higginson, mas gerações de seus leitores e críticos.

Higginson registrou seu primeiro encontro com Emily numa longa carta à esposa. Vemos com maravilhosa clareza a calculada apresentação do ego pela poeta:

Um passo com o de uma criança apressada na porta & entrou deslizando uma mulherzinha sem graça com dois macios bandós de cabelo avermelhado & um rosto que parece um pouco o de Belle Dover; não mais sem graça — sem nenhum traço bom — com um piquê muito simples & e perfeitamente branco & um xale de lã penteada. Aproximou-se de mim com dois lírios do dia que pôs em minha mão com um jeito infantil & disse: “São minha apresentação”, numa voz baixa assustada e infantil — & acrescentou baixinho: “Me perdoe se estou assustada; jamais vejo estranhos & e mal sei o que digo” — mas logo falou e daí em diante sem parar — & respeitosamente — às vezes fazendo uma pausa para me pedir que falasse em vez dela — mas prontamente recomeçando.

Emily banca a criança ao entrar em seu próprio reino do céu. Supostamente não sabendo o que dizer, fala sem parar. Higginson sofre o ataque de uma sacerdotisa delfica. A realidade interna do encontro dos dois é registrada em suas extraordinárias palavras finais: “Jamais estive com alguém que me esgotasse tanto a energia nervosa. Sem tocá-la, ela sugava de mim. Estou satisfeito por não viver perto dela”.³⁵ Higginson sentiu uma estranha opressão espiritual em presença dela. Mesmo sem essa feliz corroboração de uma testemunha cortês, afirmo que podemos dizer, com base apenas na poesia dela, com sua dualidade sadomasoquista, que Emily Dickinson é um dos grandes exemplos do vampirismo do artista. Numa pesquisa sobre lendas de vampiro, Montague Summers fala do “vampiro espiritual”, ou “esponja psíquica”, que tem a capacidade de “reenergizar-se” “extraindo a vitalidade de outros”: “Tais tipos não são absolutamente incomuns. Pessoas sensíveis queixam-se muitas vezes de cansaço e perda de ânimo quando passam muito tempo em companhia de certas outras”.³⁶ Forçando o raio do olho mental em Higginson, a poeta extrai a vitalidade dele, em xamanísticas transfusões de plasma da alma.

A vampira como criança ingênua: como acontece com a criança abandonada de Emily Brontë na janela, ou com a desmaiada Geraldine em seu manto branco, a abordagem de Emily Dickinson, a visitante e leitor igualmente, é uma miragem cinematográfica, um vapor prateado de hipnose. Dos grandes escritores americanos do século, Emily é a mais decadentista em psicologia religiosa e sexual. Seu gosto por cadáveres ultrapassa de muito o culto vitoriano da deso-

lação. Ela está mais próxima nisso não de sir Thomas Browne e dos Metafísicos, mas do Hamlet que diz casualmente de Polônio morto: “Vou varrer as tripas para o aposento ao lado” (III.iv.213).

Um típico poema de amor de Emily começa: “Se eu puder ficar com isso, quando estiver morto”. Ao diabo com a carne quente; ela fica com o cadáver. “Perdoa-me, se alisar tua geada/ É uma Visão maior que o Paraíso” (577). O homem é “isso” porque a morte neutraliza o sexo. Ele só é sexual e emocionalmente tolerável depois que foi processado até a passividade, batido e amassado como uma massa de bolo. A Isabella de Keats rega a cabeça decepada do amante com suas lágrimas. Mas Emily não verte lágrimas. Enquanto acaricia o cadáver, lampeja um deslumbrante sorriso.

Alisar cadáveres de ambos os sexos é o *hobby* literário de Emily (187). As pessoas antes morriam em casa, os corpos expostos na sala de visita. Ainda não se tinha inventado a rápida viagem do hospital à funerária. A supressão do mecanismo da morte é um fenômeno burguês recente; nos funerais italianos, por exemplo, amigos e parentes desfilam diante do caixão aberto na manhã do enterro, e beijam a testa do defunto. Apesar disso, as fantasias de cadáver de Emily vão além da norma. São perversas porque sua intimidade exige inércia. A consciência dela exulta com a inconsciência de seus objetos. Gêmea de *The sleepers*, de Whitman, ela é um amante fantasma no mundo dos mortos. Valoriza os cadáveres como artefatos: a personalidade passou da mutabilidade dionisíaca para a perfeição apolínea. Mas sua linguagem é sempre amorosa: “Junto aos mortos gostamos de sentar,/ Tornados tão maravilhosamente queridos” (88). Ela concentra-se na vigília, antes da mudança de estados: “Promete isso — Quando Estiveres Morrendo — Alguém irá Me Chamar”. A ela pertence o último suspiro e o direito de “Cingir” os olhos mortos com seus lábios (648). O pedido erótico de Emily, como uma indenização de seguro após um acidente, só é ativado pelo sofrimento e a morte. Seus beijos ardentes são para rostos que não podem retribuir. Ela é a sacerdotisa dos Mistérios, materializando-se bem a tempo dos últimos sacramentos.

A morte, uma colisão entre o tempo e a eternidade, tem um fascínio que transfigura: “Saber exatamente o quanto Ele sofreu — seria ótimo” (622). Alma e corpo em agonia deixam sua marca psíquica, que a poeta como detetive esquadrinha impiedosamente. Ela nunca se deu o trabalho de ocultar sua voraz curiosidade. Tem apenas 23 anos quando escreve a um total estranho, Edward Everett Hale, para desencavar informações sobre as últimas horas de um amigo de infância. Tivesse o endereço atual, diz, estaria interrogando em vez disso a esposa do falecido.³⁷ Seus olhos anseiam por penetrar o mais íntimo santuário, médico e conjugal. Sonha em expor-se à radiação da morte e juntar-se à vítima na chama da fissão mortal.

Emily é uma *voyeuse* decadentista, e seus poemas de cadáveres são espécimens de objetificação sexual, o princípio básico do erotismo decadentista. Ela transforma homens em cadáveres, do mesmo modo como Poe transforma Berenice num estojo de dentes. Os poemas de cadáver formalizam aquela relação

olho-objeto que oprime os poetas românticos em sua embrutecedora liberdade. Vendo além do espaço e do tempo, Emily fixa ritualmente a distância entre o ego e o mundo, congelando-o com seu olho medusino. É aquela raridade, uma mulher necrófila e fetichista sexual. A necrofilia foi inventada pela psique moderna para controlar e colocar o sexo após seu súbito desligamento dos sistemas hierárquicos. Como a histeria, a necrofilia saiu de moda. As pessoas não mais paralisam os braços, como a Anna O. de Breuer, nem escavoucam cemitérios, colhendo cadáveres para os violar ou tirar uma casquinha.³⁸ Emily apressa seus amantes para a morte a fim de desenhá-los em sua poesia. Tolhe-os com imobilidade, como perus temperados para o forno, a fim de prepará-los para seus abraços *post-mortem*. É uma *connoisseuse* da morte, uma colecionadora decadentista. Como a donzela do “Crystal cabinet”, de Blake, ela prende seus amantes em caramanchões dos quais, gaba-se, tem a chave (577). Cada poema de cadáver é um caixão de vidro com o amado murcho em exposição. Esses são os troféus da bela de Amherst, uma Circe que encolhe os homens com um toque de sua varinha de condão.

Como a Raoule de Vénérande, de Rachilde, Emily transforma o quarto de dormir num mausoléu. Seus homens são bonecas vivas, como o gigolô de cera de Raoule. São objetos fabricados, um romance de prótese. A morte é a tinta negra em que a poeta mergulha o pincel, porque o *objet d'art* não tem prestígio na cultura americana do século XIX. Todo James bem-nascido deve ir à Europa conseguir sua taça dourada, e, significativamente, ela é ritualmente quebrada no romance dele. A Emily decadentista transforma seus amados em *objets d'art*, mas por falta de modelos artísticos transforma-os em esculturas de gelo, *corpi delicti* dos crimes de Deus.

Afirmar que o prolongado tabu puritano sobre satisfação visual inflamou o olho no romantismo americano. Poe, Hawthorne, Emerson, Whitman e Emily Dickinson sofrem flutuações entre voyeurismo e paranóia. Emily aplasta os escolhidos com sua força ocular. Cai sobre eles como um gavião, o olho brilhando sadicamente. Esse voyeurismo decadentista fica abundantemente claro em suas cartas, que se tornam cada vez mais uma fieira de condolências. Morte e calamidade são os únicos temas dos quais a poeta fala. A vida é um colar de pérolas negras.

As cartas às vezes são de gosto duvidoso. Emily escreve a uma mulher cuja prima se afogara em — logo onde — Walden Pond:

Cara amiga,

Que recepção para a senhora! Será que ela estava esperando por sua aprovação?

O deixar para só morrer quando a senhora chegou pareceu-me uma grande confiança — como se ninguém pudesse ter certeza de nada. Na certa isso jamais poderá ser real para a senhora.

A poeta, de olho ávido, teatraliza enlevadamente a morte para aguçar uma dor, em vez de aliviá-la. Vítima e salvadora parecem atores encenando uma peça. A morte à espera ao lado do lago é criticada, como se se tratasse de uma charada de verão ou um mirante. Eis uma carta a uma mulher cuja casa se incendiou:

Cara amiga,

Eu me congratulo com a senhora.

A Tragédia granjeia mais estima que a Felicidade —

Emily Dickinson

Thomas H. Johnson, editor de Emily em Harvard, comenta: “A carta faz parecer que o estrago não foi sério”.³⁹ Pobre homem confiante. O incêndio foi obviamente uma catástrofe! Emily manda um cartão de congratulação porque vitimização significa canonização, no seu cosmos sadiano. Há uma alegria demente em suas cartas sepulcrais. Ela faz estranhos gestos brincalhões em momentos delicados. A uma amiga cujo bebê sofreu uma operação por um problema congênito no pé: “Como vai seu Byronzinho? Espero que ganhe o pé sem perder o gênio”.⁴⁰ Lisonja e acidez misturam-se de modo nojento. A carta suscita as passagens possibilidades de que o menino venha a ser um manco brilhante ou um idiota ágil. As palavras de mel de nossa poeta têm um ferrão secreto.

Carta após carta memorializam as mortes de amigos ou parentes das pessoas a que são dirigidas, sobre as quais se despejam epigramas e paradoxos tensos, hieráticos. Não há um grão de compaixão cristã nessas cartas. São um poema em prosa tardo-romântico, uma desconcertante crônica de necrofilia e voyeurismo. A reclusa escolhe os momentos de mostrar-se à multidão. O luto é sua oportunidade: a vida diária pára, as pessoas ficam paralisadas. Emily como oráculo e carpideira ritual injeta-se no sofrimento delas. As cartas de pêsames são presentes do dia da morte, em vez do dia do aniversário, feitos a mão pela poeta em sua forja secreta.

Emily diz a Higginson: “Uma carta sempre me parece imortalidade, porque é só a mente, sem o amigo corpóreo. [...] Parece haver uma força espectral no pensamento que anda sozinho”.⁴¹ Esse espectro oculto é a vampira-poeta esquadrinhando o mundo em busca de tragédias. Imagina os enlutados recebendo suas cartas. Ela está lá, por telecinese, aparecendo de repente como o corvo de Poe na cabeça de Palas, com palavras de sabedoria na ponta da língua. Os enlutados estão sem as máscaras. Estão nus, e em seu momento de maior passividade. É quando a poeta *faz contato*. Une-se com eles quando enfrentam realidades elementais. Sente a energia primitivista da morte, que a excita. É um tubarão atraído por sangue derramado, um porco selvagem fuçando trufas negras de infelicidade. Todas as cartas de Emily são brejeiramente sedutoras, mas as de pêsames constituem um congresso sadomasoquista. Ela parece o Deus de Blake criando Adão, sufocando os enlutados quando estão prostados.

As cartas de pêsames são eróticas, conscientes, ritualizadas, e portanto decadentistas. Como a governanta de *The turn of the screw*, Emily é uma terrorista romântica, presidindo erupções de horror. Como a governanta, ela constrói um mundo decadentista de linhas de visão voyeurística. Seu desejo erotizado de *ver tudo* combina-se com um intenso medo do visual. Como a rainha Nyssia de Gautier, sente-se contaminada pelos olhos dos outros. Defende sua pureza perceptiva emparedando-se em sua torre de Danae, ou no “Cárcere de Pérola”

cercado de neve.⁴² Receia ser vista porque *seu* olho é tão poderoso e intruso. As cartas e poemas permitem-lhe ser ouvida a distância, mas permanecendo invisível, como num sistema de alto-falantes. Nada é mais terrível em sua poesia do que quando se rompem suas barreiras e o visual despeja-se incontrolavelmente sobre ela: “A Criação parecia uma poderosa Fenda/ Para me tornar visível”; “O Espaço fita tudo em volta” (891, 510).

Essas retornos espelhais de sua própria agressão ocular explicam muitas das excentricidades de Emily. Ela recusava-se a ser fotografada ou a receber a maioria dos visitantes; não endereçava cartas com sua própria letra, e mantinha conversas com os visitantes de detrás de um biombo ou do aposento ao lado. Isso é em parte uma rejeição de identidade social estável, a poeta multipersonal recusando-se a comprometer-se com uma só. Mas suas ostentosas retiradas são táticas. Ela aumenta seu valor de mercado com esse entesouramento espiritual, e põe à prova os amigos negando-se a eles. O ficar nos bastidores é guerra de atrito. Suas aparições são ejaculações retardadas, para levar a platéia a um pique de frenesi. Suas ofensivas afetações, que hoje seriam chamadas de passivo-agressivas, provocaram uma reação memorável de Samuel Bowles, que gritou de debaixo da escada: “Emily, sua desgraçada! Chega dessa bobagem! Eu viajei de Springfield até aqui pra ver você. Desça logo!”.⁴³ Desmascarado o blefe, a poeta desceu calmamente.

As cartas manipuladoras de Emily são magistras nas sutis calibrações de visibilidade condicional. Eis a sua versão, numa carta aos primos de Norcross, de um grande incêndio que destruiu o centro de Amherst. Os sinos de incêndio acordaram-na no meio da noite:

Saltei à janela, e os dois lados da cortina refletiam aquele sol terrível. A lua brilhava alto na hora, e os pássaros cantavam como trombetas.

Vinnie veio de mansinho como um mocassim: “Não tenha medo, Emily, é só o 4 de Julho”.

Eu não a desmenti, pois pensei que se ela achava melhor enganar, era porque devia ser assim.

Ela tomou minha mão e me levou para o quarto de mamãe.⁴⁴

Sensível, infantil Emily — então com 48 anos! A perversidade está não tanto no dócil consentimento com o logro da irmã quanto na lúgubre reprodução da cena para os Norcrosses, atraindo-os como outra platéia, e com isso triplicando as personificações da poeta. Será Vinnie, “de mansinho como um mocassim”, índio ou serpente, consolador ou sedutor? Eis outra cena de ambigüidade wordsworthiana. Pondo a máscara de feminilidade wordsworthiana para dar as costas a um espetáculo sadiano, Emily é o foco suave de fileiras de olhos observadores, a começar pelos seus próprios. Ela convida o olhar dos Norcrosses para poder observá-los observando-a a *ela* — como a Gwendolen de Wilde. É uma triangulação teatral de percepção sadomasoquista, parte coerção, parte auto-imolação. Um momento complexo idêntico ocorre em *Madame Butterfly* (1904), de Puccini, quando Sharples pergunta ao filho meio americano da gueixa o seu nome.

A própria Butterfly responde, dirigindo-se retoricamente ao filho e pondo palavras de repreensão na boca do menino, a voz erguendo-se num clímax extático: “Responde: hoje eu me chamo Desgraça. Mas diz a meu pai, quando lhe escreveres, que no dia em que ele voltar, *Alegria, Alegria* será meu nome”. A afeição serpeia por uma pessoa deslocada após outra, com Madame Butterfly recolhendo astutamente todas as ricocheteantes linhas de visão compadecidas de volta a si — a única pessoa que ela *não* menciona. Os análogos das personas sexuais de Emily são em geral italianas. Os antecedentes dela não estão na probidade puritana, mas no sensacionalismo barroco.

A persona mansa e os termos carinhosos das cartas de Emily são um artifício de cortejamento, vestidos domingueiros. Sua verdadeira atitude em relação aos correspondentes é profundamente ambivalente: “Os Amigos são um Prazer ou uma Dor?” (1199). Tudo em seu mundo é regido por uma dialética sadomasoquista. Ela passa por oscilações de atração e repulsão, aproximando-se e afastando-se das pessoas. Como Baudelaire e Swinburne, acha o amor uma doença. A emoção debilita, um desperdício de energia psíquica em objetos indignos ou indiferentes. Queixa-se amargamente da incapacidade dos outros de manter seu nível de intensidade: “Amarra-me [...] Expulsa [...] Mata” (1005). Ela concordaria com Wilde, que fala da dor como “um modo de auto-realização”: “Prazer para o menino bonito, mas Dor para a Alma bonita”.⁴⁵ Dor para ela é sexo mentalizado, uma especialidade decadentista.

Emily transforma paradoxo metafísico em combate sadiano, tração e contratração. O amor divino “convida — apavora” (673). Ou: “Hawthorne apavora, atrai”. Os relacionamentos são lutas corporais de dominação e submissão: “Ele estava fraco, e Eu forte — então —/ Por isso Ele me deixou conduzi-lo —/ Eu estava fraca, e Ele forte então — Por isso o deixei conduzir-me — para Casa” (190). Essas viradas simétricas são como o esquema sexual de Kleist em *Pentesiléia*, em que herói e amazona repetidas vezes ganham e perdem. Um poema começa: “Eu subi — porque Ele afundou” (616). Emily manda um bilhete de uma linha para a cunhada: “Posso derrotar o resto, mas você me derrotou, Susan”. Ela tem uma visão pagã do amor como uma arriscada esfera de poder primitivo. Aplica fórmulas antagonistas a tudo: “Vi dois Arbustos brigando há pouco — a culpa era do Vento — mas vê-los divergir era tão bonito quanto um Processo”.⁴⁶ Emily vivia da banca de advogado do pai e do irmão, mas isso de processos serem “bonitos” é coisa inteiramente diferente. Ela aplica uma palavra wordsworthiana à briguenta natureza sadiana. Como Wilde, faz colocações hierárquicas, mas apenas como um prelúdio à súbita inversão: “Os Bolos reinam por só um Dia!” (1578). Até os bolos são vítimas de elevação e derrubada! Gwendolen, como vimos, também faz dos bolos um símbolo de casta. A esnobe analogia wildiana é clara em versos como “A sombrinha é filha do guarda-sol/ E liga-se a um leque” (1747). Emily sexualiza os objetos comuns e classifica-os por gênero e categoria.

Como seu erotismo é mais visual que sexual, os casos de amor de Emily assumem forma de adoração e apoteose. Outro bilhete de uma linha à cunha-

da: “A Idólatra de Susan mantém um escrínio para Susan”. Uma carta anterior ao irmão fala de si e da irmã de Susan: “Martha e eu andamos muito juntas — enchamos cada nicho de tempo com estátuas de você e Sue, e em troca disso elas dão belos sorrisos de suas moradas”. Esses nichos e estátuas, juntamente com suas referências a freiras e Virgens, pertencem ao herético catolicismo de Emily. Aqui ela parece Hawthorne, introduzindo a Virgem com o filho na puritana *Scarlet letter*. Seu editor diz do poema composto no quarto aniversário da morte de Charlotte Brontë: “Durante toda a sua vida, ED foi especialmente sensível a tais ocasiões”.⁴⁷ Em outras palavras, a poeta tinha seu próprio Calendário de Santos, dias santos consagrados a amigos e grandes falecidos. Como os decadentistas franceses e ingleses, ela é atraída para o catolicismo por seu ritualismo, não sua moralidade. Aponta direto para o coração pagão do catolicismo romano.

Emily é uma fã, uma adoradora de herói, uma criadora de proeminência hierárquica, mesmo quando, como acontece com Higginson, não há nenhuma. Como Shelley em *Epipsychidion*, apaixona-se pela personalidade carismática. Como Swinburne em *Dolores* e *Faustine*, é uma cultista sexual, elegendo deuses e santos, aos quais acende velas votivas. A afeição depende da distância hierárquica, por isso é impossível a intimidade sexual com qualquer dos sexos. As cartas impõem severamente um senso de separação mesmo em relação a seus principais favoritos. Um bilhete para Susan, aparentemente depois que esta voltou de uma viagem: “Preciso esperar alguns Dias para ver você — Você está muito importante. Mas lembre-se que é idolatria, não indiferença”.⁴⁸ Elaboradas restrições e demarcações cerimoniais. Susan e Austin viviam na casa ao lado: boas cercas fazem bons vizinhos. Emily espera, num poema a Catherine Scoot Anthon, a quem deve ter mandado voltar da porta, que um dia seus entes queridos compreendam “Por que os evitei assim”: “Evitamos porque valorizamos o Rosto dela/ Para que a inefável vergonha da visão/ Não macule nossa Adoração” (1410). Para o romântico, a realidade é sempre vulgar. A *idéia* do ser amado é superior ao fato concreto. Emily tem uma relação curatorial com seus deuses: para que eles retenham seu fascínio, ela deve recusar-se a vê-los. Perpetua a divindade dos eleitos aprisionando-os na cela de seu olho mental, da qual eles não podem libertar-se em presença concreta. A reclusão é sua arma perceptual contra a desilusão.

Até a publicação de suas obras completas em 1905, Emily Dickinson foi a heroína de um romance americano. Decepcionada no amor, definhou sozinha, disparando poemas sobre os pássaros e abelhas e baixando pão de mel para os moleques pela janela. Indicaram-se candidatos para o misterioso desgosto — um pastor protestante, um homem casado, um inválido. Para seu próprio crédito, os pesquisadores logo perceberam que isso era reduutivo. A poesia dela mostra que os homens em geral não causavam muita impressão em sua vida imaginativa. Vimos como os mais vívidos poemas mostram o amante morto ou *in extremis*. Uma das fantasias heterossexuais toma três estrofes para descrever o mau tempo, antes de chegar à aconchegante cena doméstica: “Como é mais agradá-

vel — disse ela/ Para o Sofá defronte —/ O Granizo — que Maio, sem Ti” (589). Entra e sai o amo como um divã estofado. O sofá é simplesmente o cadáver habitual plantado na sala, como a múmia na cadeira de balanço em *Psicose*. O homem, sempre temporariamente indisposto em Emily, está amarrado ao lugar, como um condenado na cadeira elétrica. Quadriplegia e *rigor mortis* são seu modo de lidar com a flexibilidade do homem.

Os contemporâneos de Emily observaram seus equívocos sobre o casamento. Ela muitas vezes endereçava cartas apenas à esposa, e usava vistosos eufemismos em lugar da palavra “marido”. A escritora Helen Hunt Jackson diz-lhe: “‘O homem com quem vivo’ (suponho que você se lembra que designou meu marido com esta frase curiosamente direta) está em Nova York”. Esse capricho é como a ostensiva exclusão por Lewis Carroll de maridos e irmãos dos convites para jantar. Emily anula agressivamente o marido na esposa. Uma das vítimas é Higginson, que escreve para a esposa: “E. D. sonhou a noite toda com *você* (não comigo) & no dia seguinte recebeu minha carta propondo vir aqui! Ela só conhecia você através de uma menção em meu comunicado sobre Charlotte Hawes”.⁴⁹ A poeta evidentemente tinha reconstituído seu mentor, como suco de laranja congelado, numa forma mais sexualmente palatável.

Embora tenham descartado a imagem popular da Emily abandonada, muitos comentaristas ainda alimentam a improvável idéia de que, beirando os cinquenta anos, ela pensou seriamente em casar-se com o juiz Otis P. Lord, amigo íntimo de seu falecido pai. Não posso escrever o nome “Juiz Lord”* sem sorrir. A simples declamação de uma conjunção tão imponente de hierarquismos deve ter proporcionado à poeta perfeitos arrepios de subordinação sadiana. Desconfio de que Emily explorou Lord como uma rematerialização cinematográfica da severa presença de seu pai. O pai (a quem Higginson descreveu como “magro seco & mudo”) era seu agente simbólico de *limitação*, pelo qual ela continha e disciplinava sua superexpandida imaginação romântica. É ridículo pensar que poderia ou teria tolerado um único dia de restrição. Suas cartas a Lord são afetadas e artificiais. A voz é de sua persona feminina pipilante, que ela ajeita em adequadas posturas de dedicação. As cartas a Lord são completamente apagadas em intensidade emocional por aquelas à única pessoa com quem ela estava passionavelmente envolvida: sua cunhada Susan. Por todos os padrões, com exceção do genital, o tempestuoso relacionamento de 35 anos entre as duas mulheres pode ser chamado de um caso de amor.

Susan Gilbert foi a melhor amiga de Emily antes de casar-se com seu irmão Austin. Portanto, a reivindicação da poeta em relação a Susan era a primeira. O adultério de Austin talvez tenha sido um efeito lateral das intensidades eróticas entre irmã e esposa. As alusões de Emily a Susan começam com um wordsworthianismo tagarela, de menina, e terminam em sombria e carregada ambivalência. Em outras palavras, o relacionamento delas recapitula o movimento do alto romantismo ao decadentismo. A jovem poeta lembra beijos e confessa

(*) *Judge Lord*, “Senhor Juiz” o “Senhor”, naturalmente, como Deus. (N. T.)

disparos do coração e febre: “Quero pensar em você cada hora do dia. O que está dizendo — fazendo — quero andar com você, vendo mas sem ser vista”. À medida que os anos passam, a tensão cresce. “O Egito, tu sabes”, escreve Emily, fazendo o humilhado Antônio para a Cleópatra de Susan. Quatro anos antes de morrer: “Com exceção de Shakespeare, você me deu mais conhecimento que qualquer outra pessoa viva — Dizer isso sinceramente é um estranho louvor”.³⁰ Logo, Susan é também Iago para o Otelo dela. Susan proporcionou-lhe toda a gama de experiência emocional, do amor ao ódio.

A mais perturbadora das mensagens de Emily a Susan que sobreviveram: “Para a Mulher que eu prefiro, Aqui há Festa — Onde houver cortes em minhas Mãos, dentro encontrarão os dedos Dela”.³¹ Carne de minha carne: as mulheres são gêmeas românticas, mental e fisicamente uma só. Mas Susan invadiu e ocupou agressivamente a poeta, como a vampira penetrando Christabel. É um caranguejo comensal instalando residência numa ostra ou mexilhão vivos. Aqui, como em outra parte, Emily adapta a história do incrédulo Tomé, que enfia os dedos nas feridas de Cristo. A poeta autodivinizante anuncia seu amor exibindo as mãos cortadas, com a estátua de um santo católico. Surrealmente, é Susan que a corta, e Susan que sonda dolorosamente as feridas que fez. E não se pode evitar a alucinatória sexualidade aqui, onde dedos femininos se enteram numa fenda na carne de outra mulher. Isso é Emily em seu melhor estado sadomasoquista.

Em *The riddle of Emily Dickinson* [O enigma de Emily Dickinson] (1951), Rebecca Patterson afirmou ousadamente que a pessoa que levou a poeta à reclusão, de coração partido, foi a possivelmente bissexual Catherine Scott Anthon, uma teoria revolucionária, mesmo tendo uma visão errônea do monasticismo de Emily. Infelizmente, o livro precedeu a primeira onda de estudos sobre Emily Dickinson, e por isso interpreta mal os poemas e acaba como uma confusa e açucarada noveleta. Rebecca vê a maioria dos homens de Emily como Catherine disfarçada. Eu chamo tal transexualismo literário de “metátese sexual”, e o encontrei em muitos escritores românticos. Talvez isso atue em momentos insuspeitados da poesia de Emily. Minha sensação, porém, é de que ela está mais interessada em masculinizar-se a si mesma que em masculinizar outras mulheres. As autoprojeções de menino, príncipe e sedutor são o seu modo transexual favorito. Além disso, sua erótica de hierarquia sadiana exige que a maioria de seus homens *seja* homem — mas sem qualquer desejo heterossexual necessário da parte dela. Em seus momentos mais rigorosos, Emily é uma apolínea wildiana que só se excita por categoria, independentemente de gênero. É uma das últimas escolásticas da grande cadeia do ser.

Psicobiógrafos como o sagaz John Cody reconhecem as tendências lésbicas de Emily Dickinson, mas a crítica não assimilou essa percepção na explicação da poesia. Para a maioria dos estudiosos, falar de lesbianismo não é modo de se tratar uma dama. A longa convencionalização de Emily é epitomizada nos primeiros retoques de nossa única fotografia da doméstica poeta, que acaba com um frívolo rufo branco e um fofo penteado *à la* Jane Wyman. A foto feminiza

ridiculamente sua severa austeridade. Emily sabia que se desviava da respeitabilidade feminina. Ela diz, com a habitual linguagem de estupro: “Que Suaves Criaturas Querubínicas/ são essas Fidalgas/ Antes atacaríamos uma Pelúcia/ Ou violaríamos uma Estrela” (401). A dama bem-educada com seu colo opulento é meio anjo, meio almofada de veludo, materialismo mascarado de virtude. A sobrinha de Emily lembrava-se dela de pé no salão de cima, enquanto as visitantes partiam, e dizendo, dedo nos lábios: “Escuta! Escuta como se beijam, as traidoras!”.³² Num verso como “Gosto de um ar de Agonia/ Porque sei que é verdadeiro”, ela usa seu alegre sadomasoquismo para varrer os vazios sorrisos de mesa de chá do seu sexo leviano (241). Seus flertes homoeróticos eram parte integral de sua identidade poética masculina. Amar como um homem é um primeiro passo para longe do destino social e biológico.

Robert Graves declara: “A função da poesia é invocação religiosa da Musa. [...] Não consigo pensar em nenhum verdadeiro poeta, de Homero em diante, que não tenha registrado independentemente sua experiência com ela”. Os homossexuais homens, afirma, não podem escrever grande poesia, já que sua indiferença às mulheres os isola da Musa ou Deusa Branca. As poetas são prejudicadas pelo mesmo motivo: “A mulher não é poeta; ou é uma Musa ou não é nada”. Ele nega que Safo fosse lésbica, culpando pela idéia “as malévolas mentiras dos atores áticos”.³³ Confundido pela homofobia, Graves não segue sua interessante teoria até a conclusão necessária: Safo é uma grande poeta *porque* é lésbica, o que lhe dá acesso erótico à Musa. Safo e a tendente a homossexual Emily Dickinson estão sós entre as poetas, porque as energias místicas da poesia são regidas por uma hierarquia que exige a subordinação sexual de suas petionárias. As mulheres tiveram mais êxito como romancistas que como poetas porque o romance social opera fora do antigo casamento de mito e erotismo.

A compreensão de Emily Dickinson tem sido dificultada pelo seu complexo uso de personas sexuais. As personas femininas sentimentais são, paradoxalmente, um instrumento de sua automasculinização poética. Para Blake, a imaginação deve libertar-se da natureza fêmea. Para Emily, uma rara romântica, essa femealidade está em si mesma, e ela deve lançá-la fora para libertar-se. Polarizando os poderes da natureza em masculino e feminino, ela expulsa de seu mundo a femealidade ctônica. O afastamento brontiano de seu sexo torna possíveis algumas de suas mais brilhantes inovações. “Foi exatamente nessa época, no ano passado, que eu morri”; “Ouvi uma Mosca zumbir — quando morri”: esses incríveis primeiros versos, como as experiências técnicas de *Wuthering heights*, foram produzidos por um deslocamento de ponto de vista que vem da aberração sexual e da auto-alienação. Não por coincidência, são as mulheres casadas ou casáveis que fascinam e enamoram Emily. A femealidade que ela torna externa a si mesma, isola e cultua em outras. Mas deve ser o único esposo e filho delas. Torna-as estéreis com o seu desejo. Suas amadas, sobretudo a volátil e voluntariosa Susan Gilbert Dickinson, são os avatares da Musa cuja presença é indispensável à poesia.

Mesmo os melhores textos críticos sobre Emily Dickinson a subestimam. Ela é assustadora. Chegar diretamente a ela vindo de Dante, Spenser, Blake e Baudelaire é descobrir seu sadomasoquismo óbvio e flagrante. Pássaros, abelhas e mãos amputadas são a matéria entontecedora de sua poesia. Emily é como o cultista homossexual envolvendo-se em couro negro e correntes para pôr em agressiva visibilidade a idéia de masculinidade. Em sua vida interna oculta, essa tímida solteirona vitoriana foi um gênio e um sádico visionário homem, uma persona fictícia de força imponente.

Emily Dickinson e Walt Whitman, aparentemente tão dessemelhantes, são confederados tardo-românticos da União americana. Ambos são hermafroditas que se governam e não irão nem poderão acasalar-se. Ambos são *voyeurs* sexuais fazendo um jogo de abrangência sexual. Ambos são perversos canibais da identidade de outros, Whitman em seus gulosos auto-empanturramentos e invasões dos quartos dos que dormem e dos doentes, Emily em seus pêsames ritualísticos e seu lúbrico connoisseurismo da morte. Voyeurismo, vampirismo, necrofilia, lesbianismo, sadomasoquismo, surrealismo sexual: a Madame Sade de Amherst ainda espera que seus leitores a conheçam.

NOTAS

1. SEXO E VIOLÊNCIA, OU NATUREZA E ARTE (pp. 13-47)

- (1) *The anxiety of influence: A theory of poetry*. Nova York, 1973, p. 94.
- (2) *Sexual deviation*. Harmondsworth, 1964, p. 63.
- (3) "The analytic conception of the psycho-neuroses" (1908), in *Further contributions to the theory and technique of psycho-analysis*, ed. John Rickman, trad. Jane Isabel Suttie et al. Nova York, 1926, p. 25.
- (4) *Lord Byron's marriage*. Londres, 1957, p. 261.
- (5) "On the genesis of the castration complex in women", *International Journal of Psychoanalysis* 5 (1924), p. 53.
- (6) *Beyond formalism: Literary essays 1958-1970*. New Haven, 1970, p. 23.
- (7) *Atlantic crossing*. Londres, 1936, p. 111.
- (8) *Sexuality and the psychology of love*, ed. Philip Rieff. Nova York, 1963, p. 76.
- (9) *Beyond good and evil*, trad. Walter Kaufmann. Nova York, 1966, p. 158.

2. O NASCIMENTO DO OLHO OCIDENTAL (pp. 48-76)

- (1) Apud E. A. Wallis Budge, *The gods of the Egyptians*. Londres, 1904. Budge chama o mito da masturbação de Khepera de "grosseiro", um "brutal exemplo de naturalismo", que "só pode ser produto de um povo em baixo nível de civilização". Deve ser sobrevivência de "um dos rudes hábitos dos egípcios pré-dinásticos, ou seja, de uma das tribos indígenas africanas das quais os egípcios dinásticos em parte descendiam" (ibid.). As teorias sexuais de Freud iam abalar esse tipo de confiança eurocêntrica.
- (2) *Male and female*. Nova York, 1961, p. 183.
- (3) *Ulisses*. Nova York, 1961, p. 207.
- (4) *The great mother: An analysis of the archetype*, trad. Ralph Manheim. Princeton, 1955, p. 28.
- (5) *The origins and history of consciousness*, trad. R. F. C. Hull. Princeton, 1954, p. 52.
- (6) *On the nature of the universe*, trad. R. E. Latham. Baltimore, 1951, p. 178.
- (7) *The golden ass*, ed. S. Gaselee. Londres, 1915, p. 386 (VIII.25).
- (8) *The cults of Greek states*. Oxford, 1896-1909, vol. 5, p. 163.
- (9) "The cult and mythology of the magna mater from the standpoint of psychoanalysis", *Psychiatry* 1 (1938), p. 353.
- (10) *A handbook of Greek mythology*. Nova York, 1959, p. 126.
- (11) *Male and female*, p. 182.
- (12) *Cults*, vol. 3, p. 111.

- (13) *The histories*, trad. Aubrey de Sélincourt. Baltimore, 1954, p. 57.
- (14) *The golden bough*, 3^a ed. Nova York, 1935, vol. 6, p. 255-7.
- (15) *Shamanism: Archaic techniques of ecstasy*, trad. Willard R. Trask. Nova York, 1964, pp. 149, 352.
- (16) *Hesiod, The homeric hymns and Homeric*, trad. Hugh G. Evelyn-White. Londres, 1914, p. 269.
- (17) *Vergil: Epic and anthropology*. Nova York, 1967, p. 180.
- (18) *The Greeks and the irrational*. Berkeley, 1968, pp. 70-1.
- (19) *Great mother*, p. 168.
- (20) *Against nature*, trad. Robert Baldick. Baltimore, 1959, p. 106.
- (21) Thalia Feldman, "Gorgo and the origins of fear", *Arion* 4, 3 (1965), p. 488.
- (22) "Medusa's head" (1922), in *Sexuality*, p. 212.
- (23) *Vergil*, p. 107.
- (24) *Prolegomena to the study of Greek religion* (1903). Nova York, 1955, pp. 187-8.
- (25) *Vergil*, pp. 194-5.
- (26) *A writer's diary*, ed. Leonard Woolf. Nova York, 1968, p. 135.
- (27) *Odyssey*, trad. E. V. Rieu. Baltimore, 1946, p. 190.
- (28) *Python: A study of Delphic myth and its origins*. Berkeley, 1959, p. 116.
- (29) *Kabbalah and criticism*. Nova York, 1975, pp. 45-6. *Figures of capable imagination*. Nova York, 1976, p. 264.
- (30) *Metamorphoses*, trad. Mary Innes. Baltimore, 1955, p. 313.
- (31) *Origins*, pp. 46-53.
- (32) *Golden bough*, vol. 5, pp. 256-7.
- (33) *The interpretation of dreams*, trad. James Strachey. Nova York, 1965, p. 296.
- (34) *The decline of the West*, trad. Charles Francis Atkinson. Nova York, 1929, vol. 1, p. 248n.
- (35) *The social history of art*, trad. Stanley Godman. Nova York, 1951, vol. 1, p. 37.
- (36) *Through alchemy to chemistry*. Londres, 1957, p. 12.
- (37) *Gods of the Egyptians*, vol. 1, pp. 61, 63.
- (38) *Python*, pp. 285-6.

3. APOLO E DIONISO (pp. 77-100)

- (1) *Themis: A study of the social origins of Greek religion*. Cambridge, 1912, p. 462.
- (2) *Rome and Greek culture*. Oxford, 1935, p. 25.
- (3) *The birth of tragedy*, trad. Francis Golffing. Garden City, N. Y., 1956, pp. 22, 65.
- (4) *The Greeks and their gods*. Boston, 1955, p. 189.
- (5) *Myth and allegory in ancient art*. Londres, 1939, p. 22.
- (6) *Themis*, p. 502.
- (7) *The homeric gods*, trad. Moses Hadas. Nova York, 1954, pp. 62-3.
- (8) *The nude: A study in ideal form*. Garden City, N. Y., 1956, p. 104.
- (9) *Decline of the West*, vol. 1, p. 187.
- (10) *Five stages of Greek religion*. Garden City, N. Y., 1951, p. 71.
- (11) *Homeric gods*, p. 55.
- (12) *Iliad*, trad. E. V. Rieu. Baltimore, 1950, p. 28. Em grego (l.200): δεινὸν δὲ οἱ ὅσση φάανθεν.
- (13) "Masculine and feminine: Some biological and cultural aspects", *Psychiatry* 7 (1944), p. 290.
- (14) *Sexuality*, pp. 212-3.
- (15) *Athena Parthenos and Athena Polias: A study in the religion of periclean Athens*. Manchester, 1955, p. 47.
- (16) *Prolegomena*, pp. 302-3.
- (17) *Ibid.*, p. 648.

- (18) *Odyssey*, p. 40.
- (19) *Ibid.*, pp. 209-10.
- (20) *Vergil*, p. 237.
- (21) *Homeric gods*, pp. 104, 124.
- (22) Neumann, *Great mother*, p. 30. Jung, *Collected works*, trad. R. F. C. Hull. Princeton, 1967, vol. 13, p. 79.
- (23) *Ancient art and ritual*. Nova York, 1913, p. 104. *Themis*, p. 36.
- (24) *The golden bough*, vol. 3, p. 190n.
- (25) Plutarco, *Moralia*, trad. F. C. Babbitt. Cambridge, 1936, vol. 5, pp. 82, 86. Farnell, *Cults*, vol. 5, p. 123.
- (26) *The flight from woman*. Nova York, 1965, p. 28.
- (27) *Atlantic crossing*, p. 103.
- (28) *Thalassa: A theory of genitality*, trad. Henry Alden Bunker. Nova York, 1938, p. 57n.
- (29) *Great mother*, p. 260.
- (30) *Being and nothingness*, trad. Hazel E. Barnes. Nova York, 1966, pp. 774, 776-7.
- (31) *Certains*. Paris, 1889, p. 27.
- (32) *Hamlet and Oedipus*. Garden City, N.Y., 1949, p. 98.
- (33) *Comus*, pp. 917, 861, 421-2.
- (34) *A history of ancient Greek literature*. Nova York, 1897, p. 272.
- (35) *Moralia*, vol. 5, p. 223.
- (36) *Prolegomena*, p. 568.
- (37) *The golden bough*, vol. 6, p. 16.
- (38) *Moralia*, vol. 5, p. 247.
- (39) *Prolegomena*, p. 439.
- (40) *The Greeks and the irrational*, pp. 76-7.
- (41) *An essay on man*. New Haven, 1944, pp. 81, 76.
- (42) *Poets of action*. Londres, 1967, p. 268.

4. BELEZA PAGÁ (pp. 101-37)

- (1) *Lectures and notes on Shakespeare*, ed. T. Ashe. Londres, 1908, p. 194. *Miscellanies*, ed. T. Ashe. Londres, 1892, p. 93.
- (2) *Decline of the West*, vol. 1, pp. 183, 83, 259, 176.
- (3) *Five stages of Greek religion*, p. 154.
- (4) *Decline of the West*, vol. 1, p. 83.
- (5) *Prolegomena*, p. 224.
- (6) *Iliad*, pp. 383 ss.
- (7) *Ten plays*, trad. Moses Hadas e John McLean. Nova York, 1960, pp. 57-58.
- (8) *Decline of the West*, vol. 1, p. 259.
- (9) *Problems of historical psychology*. Nova York, 1960, p. 30n.
- (10) *The changing nature of man*, trad. H. F. Croes. Nova York, 1961, pp. 71-2.
- (11) *Greek love*. Londres, 1971, pp. 147, 255. John Addington Symonds diz: "No desabrochar da adolescência, os elementos da graça feminina... combinam-se com a virilidade para produzir uma perfeição que falta à excelência madura e adulta dos dois sexos". *A problem of Greek ethics*. Londres, 1901, pp. 68-9.
- (12) *Three contributions to the theory of sex*, trad. A. A. Brill. Nova York, 1962, p. 10.
- (13) Campbell, *The masks of God: Occidental mythology*. Nova York, 1964, pp. 228-9. Zimmer, *The art of Indian Asia* (1955), vol. 1, p. 131.
- (14) *The Gramophone* (mar. 1968), p. 495.
- (15) *Phaedrus*, trad. W. C. Helmbold e W. G. Rabinowitz. Nova York, 1956, p. 34.
- (16) *Cults*, vol. 4, pp. 351-2.

- (17) *The nude*, p. 74.
- (18) *Greek sculpture*. Chicago, 1960, p. 174.
- (19) *The social history of art*, vol. 1, p. 92.
- (20) *Themis*, p. 495.
- (21) *The nude*, p. 126.
- (22) *Hermaphrodite: Myths and rites of the bisexual figure in classical Antiquity*, trad. Jennifer Nicholson. Londres, 1961, pp. 24, 27.
- (23) *Hermetic and alchemical writings*, ed. Arthur Edward White. New Hyde Park, N. Y., 1967, vol. 1, p. 173.
- (24) *Diodorus Siculus*, trad. Francis R. Walton. Londres, 1957, vol. 11, pp. 447-53. Ver também vol. 2, p. 361.
- (25) *Amores in Lucian*. Atenas, 1895, p. 190.
- (26) *The sculptors of the Greeks*. New Haven, 1930, p. 33.
- (27) *Aeneid*, trad. W. F. Jackson Knight. Baltimore, 1956, pp. 312, 103-4.
- (28) *The art of love and other poems*, trad. J. H. Mozley. Cambridge, 1962, p. 433.
- (29) "ἄνδρῳ γυνὸς ἐρωτας" (*Amores*, p. 28). *Lucian*, p. 190.
- (30) *Dio's Roman history*, trad. Ernest Cary. Londres, 1927, vol. 7, p. 347.
- (31) *The twelve Caesars*, trad. Robert Graves. Harmondsworth, 1957, p. 224.
- (32) *Scriptores historiae augustae*, trad. David Magie. Londres, 1924, 2, p. 165.
- (33) Crítica de Bruno Bettelheim, *Symbolic wounds: Psychiatry* 17 (1954), p. 302.
- (34) *Dio*, vol. 9, pp. 463, 469, 471.
- (35) *Ibid.*, vol. 8, p. 369. Alterei a tradução para expressar melhor τοιαύτη, "um desses".
- (36) *The republic*, trad. H. D. P. Lee. Harmondsworth, 1955, p. 119.
- (37) Ver minha tese de formatura "Lord Hervey and Pope", *Eighteenth Century Studies* 6 (primavera 1973), pp. 348-71. Comentários no editorial do *Times Literary Supplement*, 2/11/1973. *Epistle to Arbuthnot*, pp. 305-34.
- (38) *The city of God*, trad. Marcus Dods. Nova York, 1950, pp. 37, 53.
- (39) *Ibid.*, pp. 43, 232-33.
- (40) *The golden ass*, trad. Jack Lindsay. Bloomington, 1962, pp. 180-1.

5. A FORMA RENASCENTISTA: ARTE ITALIANA (pp. 138-65)

- (1) *Decameron*, trad. G. H. McWilliam. Harmondsworth, 1972, pp. 50-4.
- (2) *The Black Death*, Nova York, 1969, p. 278.
- (3) *The civilization of the Renaissance in Italy*, trad. S. G. C. Middlemore. Nova York, 1958, p. 147n.
- (4) *The book of the courtier*, trad. Charles S. Singleton. Garden City, N. Y., 1959, p. 139.
- (5) *Ibid.*, pp. 29, 344-45, 36.
- (6) *The court masque*. Cambridge, 1927, pp. 308-99.
- (7) *Wilhelm Meister's apprenticeship*, trad. William Carlyle. Nova York, 1962, p. 282.
- (8) *Autobiography of Benvenuto Cellini*, trad. John Addington Symonds. Garden City, N. Y., 1961, pp. 446-7.
- (9) *The sculpture of Donatello*. Princeton, 1957, vol. 2, p. 85.
- (10) Marvin Trachtenberg, "An antique model for Donatello's marble *David*", *Art Bulletin* 50 (1968), p. 268. Sou grata a Kristen Lippincott por me chamar atenção para isto.
- (11) *Social history of art*, vol. 2, p. 37.
- (12) "Leonardo and Freud: An art-historical study", in Paul Oskar Kristeller & Phillip P. Wiener, eds., *Renaissance essays*. Nova York, 1968, p. 319.
- (13) Farnell, *Cults*, p. 259. Frazer, *The golden bough*, vol. 7, pp. 67-8.
- (14) *A problem of Greek ethics*, p. 68.
- (15) *The nude*, p. 332.

- (16) *Michelangelo: A study in the nature of art*. Londres, 1955, p. 89.
- (17) *Lives of the artists*, ed. Betty Burroughs. Nova York, 1946.
- (18) *The nude*, pp. 102, 99.
- (19) *The portrait in the Renaissance*, The A. W. Mellon Lectures in Fine Arts, 1963. Nova York, 1966, p. 300.
- (20) *Michelangelo: A psychoanalytic study of his life and images*. New Haven, 1983, p. 65.
- (21) Clark, *The nude*, p. 325. Stokes, *Michelangelo*, p. 87.

6. SPENSER E APOLO: THE FAERIE QUEENE (pp. 166-86)

- (1) *The structure of allegory in "The faerie queene"*. Oxford, 1961, p. 12.
- (2) *Japanese literature*. Nova York, 1955, p. 7.
- (3) *The allegory of love*. Londres, 1936, p. 340.
- (4) Todas as citações de Spenser são de *The works of Edmund Spenser: A variorum edition*, ed. Edwin Greenlaw et al. Baltimore, 1932-57. Para tornar Spenser acessível ao leitor comum, modernizei a grafia de certas palavras.
- (5) *Confessions*, trad. R. S. Pine-Coffin. Harmondsworth, 1961, p. 233.
- (6) *Summa theologica*, in *Basic writings*, ed. Anton C. Pegis. Nova York, 1945, vol. 1, p. 378.
- (7) *The two and the one*, trad. J. M. Cohen. Nova York, 1965, pp. 32-3.
- (8) *A rhetoric of motives*. Nova York, 1950, p. 210.
- (9) *Metaphysical elements*, apud *The mystical theology and the celestial hierarquies*, de Dionísio o Areopagita, trad. Editors of the Shrine of Wisdom. Fintry, Surrey, 1949, p. 47n.
- (10) No meu artigo "The apollonian androgyne and *The faerie queene*", *English Literary Renaissance* 9, 1 (inverno 1979), pp. 55-6.
- (11) Meu artigo "Sex", em *The Spenser encyclopedia*, ed. A. C. Hamilton et al. Toronto, 1989.
- (12) *Allegory of love*, p. 332.
- (13) *Poets of action*, pp. 12-3.
- (14) *Decameron*, pp. 460-1.

7. SHAKESPEARE E DIONISO: COMO QUEIRAS E ANTÔNIO E CLEÓPATRA (pp. 187-217)

- (1) *Byron's dramatic prose*, Byron Foundation Lecture, panfleto. Universidade de Nottingham, 1953, p. 15.
- (2) "Não há uma explicação satisfatória sobre o caráter de Proteus pelo seu comportamento em relação a Florimell." Lotspeich, *Variorum Spenser*, vol. 3, p. 270.
- (3) *Biographia literaria*, ed. J. Shawcross. Oxford, 1907, vol. 2, p. 20.
- (4) *The philosophy of literary form: Studies in symbolic action*. Nova York, 1957, p. 249.
- (5) *Alchemy*, trad. William Soddart. Londres, 1967, p. 13.
- (6) *Collected works*, trad. R. F. C. Hull. Princeton, 1967, vol. 13, p. 189.
- (7) *The origins of alchemy in graeco-roman Egypt*. Nova York, 1970, p. 278.
- (8) Paracelso, *Hermetic and alchemical writings*, vol. 2, p. 374.
- (9) *Civilization of the Renaissance in Italy*, vol. 1, pp. 143, 163.
- (10) "The design of *Twelfth night*", *Shakespeare Quarterly* 9 (1958), p. 121.
- (11) *The nature of representation: A phenomenological inquiry*, Nova York, 1961, p. 124.
- (12) *Shakespeare's comedies*. Oxford, 1960, p. 93.
- (13) "As You Like It: A grammatical clue to character", *A Review of English Literature* 4, 2 (1963), pp. 74, 76-7.
- (14) *Shakespeare's sexual comedy*. Nova York, 1971, p. 137.
- (15) Apud Roger Baker, *Drag: A history of female impersonation on the stage*. Londres, 1968, p. 240.

- (16) *Ibid.*, pp. 242, 240, 87.
 - (17) *The mutual flame*. Londres, 1955, p. 112. *Neglected powers*. Londres, 1971, p. 49. *Mutual flame*, pp. 219, 155, 139.
 - (18) *A study of English romanticism*. Nova York, 1968, p. 140.
 - (19) *Collected works*, vol. 12, p. 69; vol. 13, p. 237.
 - (20) Michael Maier, *Atalanta fugiens* (1617), ed. H. M. E. De Jong. Leiden, 1969, p. 316.
- A frase aparece na epígrafe da página de rosto da obra original.
- (21) *Collected works*, vol. 12, p. 202.
 - (22) *Atalanta fugiens*, p. 9n.
 - (23) *Hermetic and alchemical writings*, vol. 1, p. 66.
 - (24) *Oxford lectures on poetry*. Londres, 1909, p. 300.
 - (25) *The birth of tragedy*, p. 124.
 - (26) *Thy common liar*. New Haven, 1973, pp. 92-3.
 - (27) *Auntie Mame*. Nova York, 1955, pp. 15, 25-6, 70. Uma boa coisa na Mame de Lucile Ball: Bea Arthur representa astutamente Vera Charles como travesti.
 - (28) *The Italians*. Nova York, 1965, p. 64.
 - (29) West & Jan Gerhard Toonder, *The case for astrology*. Baltimore, 1970, p. 22.
 - (30) Introdução a Gaston Bachelard, *The psychoanalysis of fire*, trad. Alan Ross. Boston, 1964, p. vii. G. Wilson Knight tem uma excelente discussão desses elementos em *Antônio e Cleópatra*, mas, ao contrário de mim, conclui que "não há alegoria". *The imperial theme*, pp. 227-44, 251.
 - (31) "The Jacobean Shakespeare", in *Stratford-upon-Avon Studies I: Jacobean Theatre*, eds. John Russell Brown e Bernard Harris. Nova York, 1960, p. 28.
 - (32) *The twelve Caesars*, p. 103. Ainda não estou convencida do motivo pelo qual Shakespeare introduz um terço do zodíaco no texto de *Antônio e Cleópatra*. Figuras de Peixes, Touro, e Gêmeos aparecem na cronologia correta: Peixes (II.v.12), Áries (II.v.24; III.ii.30), Touro (III. viii.1), Gêmeos e Juno (III.x.12, 14).
 - (33) *Prolegomena*, p. 515.

8. A VOLTA DA GRANDE MÃE: ROUSSEAU VERSUS SADE (pp. 218-33)

- (1) *The Enlightenment: An interpretation*. Nova York, 1966. O primeiro volume intitula-se "The rise of modern paganism". Gay parece usar "pagão" como sinônimo do que chamo de apolíneo, apenas metade da minha teoria de paganismo.
- (2) *Confessions*, trad. J. M. Cohen. Baltimore, 1954, pp. 25-8.
- (3) *Ibid.*, pp. 106, 189, 229, 555.
- (4) *Ibid.*, p. 594.
- (5) *The changing nature of man*, p. 233.
- (6) *Pensées*, trad. A. J. Krailsheimer. Baltimore, 1966, p. 154.
- (7) *Justine, Philosophy in the bedroom, and Other writings*, comp. e trad. Richard Seaver e Austryn Wainhouse. Nova York, 1965, pp. 253, 608, 496.
- (8) *Juliette*, trad. Austryn Wainhouse. Nova York, 1968, pp. 269, 940. *Philosophy*, p. 345.
- (9) *Juliette*, p. 177. *Philosophy*, p. 360. *Justine*, p. 660. *Juliette*, p. 177. *Justine*, p. 607. *Juliette*, p. 178. *Justine*, p. 608.
- (10) *Philosophy*, pp. 329-30. *Juliette*, pp. 267, 923. *Juliette*, p. 171.
- (11) *Justine*, p. 277. *Juliette*, pp. 273, 359, 364, 544.
- (12) *Juliette*, pp. 690, 699, 1032, 1147, 171, 480. *Justine*, p. 520.
- (13) *Philosophy*, pp. 359, 272. *120 days of Sodom and Other writings*, comp. e trad. Austryn Wainhouse e Richard Seaver. Nova York, 1966, pp. 602, 661.
- (14) *Juliette*, pp. 943-4.
- (15) *Ibid.*, pp. 573-4.
- (16) *Justine*, p. 263. *Juliette*, p. 82. *Philosophy*, p. 203. *Juliette*, 223.

- (17) *120 days*, pp. 456-7, 655-56, 649.
- (18) *Juliette*, pp. 341, 1, 127.
- (19) *120 days*, pp. 588, 589, 610, 605.
- (20) *Ibid.*, pp. 616, 647, 612.
- (21) *Philosophy*, p. 248. *Juliette*, pp. 79, 423. *Philosophy*, p. 363.
- (22) *Psychological types: or The psychology of individuation*, trad. H. Godwin Baynes. Nova York, 1926, pp. 290-1.
- (23) *Justine*, p. 631. *Juliette*, p. 510. *120 days*, p. 341.
- (24) *Juliette*, p. 511.
- (25) Beauvoir, "Must we burn Sade?", in *120 days*, p. 25. Barthes, *Sade Fourier Loyola*, trad. Richard Miller. Nova York, 1976, p. 124.
- (26) Sade, *Philosophy*, p. 207. Harrison, *Themis*, p. 36.
- (27) *Sexuality*, p. 65.
- (28) *Juliette*, p. 287.

9. AMAZONAS, MÃES, ESPECTROS: DE GOETHE AO GÓTICO (pp. 234-53)

- (1) *The mystery of the androgyne: Three papers on the theory and practice of psychoanalysis*. Londres, 1938, pp. 49-50. Título enganoso: não há nada sobre andróginos no livro.
- (2) *The sorrows of young Werther and Selected writings*, trad. Catherine Hutter. Nova York, 1962, p. 53.
- (3) *Ibid.*, p. 131.
- (4) *Wilhelm Meister's apprenticeship*, trad. Thomas Carlyle. Nova York, 1962, p. 29.
- (5) *Ibid.*, pp. 219-21, 315, 245, 288-9.
- (6) Lukács, *Goethe: A collection of critical essays*, ed. Victor Lange. Englewood Cliffs, N. J., 1968, p. 95. Lange: Introdução, *Wilhelm Meister*, p. 11.
- (7) *Wilhelm Meister*, pp. 105, 202.
- (8) *Ibid.*, pp. 105, 115, 120, 250, 305.
- (9) *Ibid.*, pp. 115, 522.
- (10) *Ibid.*, p. 525.
- (11) *Goethe's Roman elegies and Venetian epigrams: A bilingual text*, trad. L. R. Lind. Lawrence, Kansas, 1974, pp. 101-3.
- (12) *Ibid.*, p. 149. O texto alemão censurado dá o "F" como a primeira letra da palavra omitida, que o editor, sem traduzi-la, identifica como *Fotze*, um vulgarismo que quer dizer "racha" ou "fenda".
- (13) *Faust, Part Two*, trad. Philip Wayne. Baltimore, 1959, p. 79.
- (14) Farnell, *Cults of the Greek states*, vol. 2, p. 479n. Diodoro, iv.79.
- (15) *Essays of three decades*, trad. H. T. Lowe-Porter. Nova York, 1971, pp. 107-8.
- (16) K. R. Eissler, *Goethe: A psychoanalytic study 1775-1786*. Detroit, 1963, vol. 1, p. 487.
- (17) *Ibid.*, vol. 1, p. 105.
- (18) "Fetishism" (1927), em *Sexuality*, p. 217.
- (19) *Poetry and repression*. New Haven, 1976, p. 7.
- (20) *Roman elegies*, p. 151.
- (21) Apud Richard Fiedenthal, *Goethe: His life and times*. Cleveland, 1965, p. 417.
- (22) *Five German tragedies*, trad. F. J. Lampport. Baltimore, 1969, p. 419.
- (23) *Ibid.*, p. 414.
- (24) Apud E. L. Stahl, *Heinrich von Kleist's dramas*. Oxford, 1961, p. 139.
- (25) *Heinrich von Kleist*. Filadélfia, 1961, p. 88.
- (26) *Critical Review* (fev. 1797), p. 197.
- (27) *The monk*, ed. Louis F. Peck. Nova York, 1952, pp. 418, 420.
- (28) *Ibid.*, p. 274. Nietzsche, *Beyond good and evil*, p. 179. Splenger, *Decline of the West*, vol. 1, p. 247.

- (29) *Three contributions*, p. 63.
- (30) *Poets of action*, p. 175.
- (31) *Philosophical enquiry*, ed. James T. Boulton. Notre Dame, 1968, pp. 136, 46.
- (32) *Sincerity and authenticity*. Cambridge, Mass., 1971, p. 95.
- (33) Dennis: citado em Samuel H. Monk, *The sublime*. Nova York, 1935, p. 53. Schiller: "On the sublime", in *Aesthetical and philosophical essays*, ed. Natham Haskell Dole. Boston, 1902, vol. 1, p. 127.

10. SEXO LIMITADO E ILIMITADO: BLAKE (pp. 254-80)

- (1) *Escape from freedom*. Nova York, 1941, p. 168.
- (2) *Middlemarch*. Harmondsworth, 1965, p. 226.
- (3) *Blake's Apocalypse: A study in poetic argument*. Nova York, 1960; reed., Ithaca, 1970, p. 294.
- (4) *Ibid.*, p. 300.
- (5) *Women in love*. Nova York, 1960, p. 338.
- (6) Harold Bloom & Lionel Trilling, eds., *Romantic poetry and prose, The Oxford anthology of English literature*. Nova York, 1973, p. 69n.
- (7) Damon, *A Blake dictionary: The ideas and symbols of William Blake*. Providence, R. I., 1965, p. 182. Percival, *William Blake's circle of destiny*. Nova York, 1938, pp. 110, 114.
- (8) *A descriptive catalogue* (1809), in *The poetry and prose of William Blake*, ed. David V. Erdman e Harold Bloom. Garden City, N. Y., 1970, p. 540.
- (9) *Ibid.*, pp. 540, 519, 529, 537.
- (10) *Yeats*. Londres, 1970, p. 31.
- (11) *Descriptive catalogue*, pp. 537, 538, 521. Anotações para *The works of sir Joshua Reynolds*, p. 644.
- (12) *Culture and anarchy*, ed. J. Dover Wilson. Cambridge, 1969, p. 131.

11. CASAMENTO COM A MÃE NATUREZA: WORDSWORTH (pp. 281-95)

- (1) *Wordsworth's poetry 1787-1814*. New Haven, 1964, p. 67.
- (2) *Ibid.*, pp. 122, 367n.
- (3) *The visionary company*. Nova York, 1961, p. 146.
- (4) *The starlit dome*. Londres, 1970, p. 23. *Lord Byron's marriage*, p. 257.
- (5) *A map of misreading*. Nova York, 1975, p. 19.
- (6) *The anxiety of influence*, p. 38.
- (7) *Wilhelm Meister's apprenticeship*, p. 492.
- (8) *The table talk and omniana of Coleridge*, ed. T. Ashe. Londres, 1896, p. 339. O texto diz *femineity*, "feminidade".
- (9) Coleridge, *ibid.*, p. 183. Woolf, *Room*. Nova York, 1929, pp. 102, 107.
- (10) *Visionary company*, p. 199.
- (11) *Wordsworth: A re-interpretation*. Londres, 1954, p. 128.
- (12) *Ibid.*, p. 153.
- (13) *Wordsworth's poetry*, p. 168.
- (14) *Starlit dome*, p. 21.
- (15) *The opposing self: Nine essays in criticism*. Nova York, 1959, p. 135.
- (16) *The unmediated vision: An interpretation of Wordsworth, Hopkins, Rilke, and Valéry*. Nova York, 1954, p. 181n.

12. O DEMÔNIO COMO VAMPIRA LÉSBICA: COLERIDGE (pp. 296-322)

- (1) *Biographia literaria*, vol. 2, p. 12
- (2) *The interpretation of dreams*, trad. James Strachey. Nova York, 1965, p. 353.
- (3) *The mirror and the lamp*. Nova York, 1953, p. 356n.
- (4) *Biographia literaria*, vol. 1, p. 202.
- (5) *The soul of the man under socialism*, in *Plays, prose writings, and poems*. Nova York, 1972, p. 274.
- (6) Bloom, *Visionary company*, p. 221. *The romantic poets*. Nova York, 1964, p. 61. Whalley, "The mariner and the albatross", in *Coleridge: A collection of critical essays*, ed. Kathleen Coburn. Englewood Cliffs, N. J., 1967, p. 40.
- (7) "The nightmare world of *The ancient mariner*", *Studies in Romanticism* 1 (1961-62), p. 250.
- (8) *Visionary company*, p. 229.
- (9) *The golden bough*, vol. 10, p. 6; vol. 8, p. 29.
- (10) *Visionary company*, p. 225.
- (11) *Ibid.*, p. 226.
- (12) *The starlit dome*, p. 83.
- (13) *The witch-cult in Western Europe*. Oxford, 1921, p. 90.
- (14) Apud Nigel Nicolson, *Portrait of a marriage*. Nova York, 1973, p. 114.
- (15) Coleridge, *Selected poetry*, ed. Bloom. Nova York, 1972, p. 42n.
- (16) *Three contributions to the theory of sex*, p. 15n.
- (17) *The Blithedale romance*. Nova York, 1960, p. 51.
- (18) *Prolegomena*, p. 196.
- (19) *The philosophy of literary form*. Nova York, 1957, p. 47.
- (20) Coleridge. Londres, 1953, p. 122.
- (21) "Coleridge and Wordsworth and 'the Supernatural'", *University of Toronto Quarterly* 25 (1956), pp. 128-30.
- (22) *The notebooks of Samuel Taylor Coleridge*, ed. Kathleen Coburn. Londres, 1957, vol. 1, pp. 848, 1252.
- (23) Bostetter, "Christabel: The vision of fear", *Philological Quarterly* 36, 2 (1957), p. 192.
- (24) Fruman, *Coleridge: The damaged archangel*. Nova York, 1971, p. 376.
- (25) "My first acquaintance with poets", in *Complete works of Hazlitt*, ed. P. P. Howe. Nova York, 1967, vol. 17, p. 109.

13. VELOCIDADE E ESPAÇO: BYRON (pp. 323-38)

- (1) *The picture of Dorian Gray*. Baltimore, 1949, p. 248.
- (2) *Lord Byron's marriage*, p. 17.
- (3) *Poets of action*, p. 226.
- (4) Knight, *ibid.*, pp. 246-7. Frye, *Fables of identity*. Nova York, 1963, pp. 184, 188. Bloom, *Visionary company*, pp. 274-5.
- (5) *The starlit dome*, p. 210.
- (6) *Decline of the West*, vol. 1, p. 145.
- (7) *Visionary company*, p. 286.
- (8) *The golden bough*, vol. 6, p. 218.
- (9) *The plot of satire*. New Haven, 1965, p. 180.
- (10) *Howards End*. Nova York, 1921, pp. 197-9.
- (11) "Milton and the descent to light", in *Milton: Modern essays in criticisms*, ed. Arthur E. Barker. Nova York, 1965, p. 184.
- (12) *Essays in criticism*, 2ª sér., ed. S. R. Littlewood. Nova York, 1966, pp. 104, 102, 105-6.
- (13) *Roman Vergil*. Londres, 1944, p. 93.

- (14) *Rock encyclopedia*. Nova York, 1969, p. 24.
- (15) *Byron: A survey*. Londres, 1975, p. 301.
- (16) Apud E. M. Butler, *Byron and Goethe*. Londres, 1956, p. 182. Apud Newman Ivey White, *Shelley*. Nova York, 1940, vol. 2, p. 337.
- (17) *Lady Blessington's conversations of Lord Byron*, ed. Ernest J. Lovell, Jr. Nova York, 1953, p. 81.
- (18) *Lady Blessington*, p. 6.
- (19) *Glenarvon*. Londres, 1816, vol. 2, p. 29.
- (20) *The byronic hero*. Minneapolis, 1962, p. 8.
- (21) O relatório da autópsia foi reimpresso em "Lord Byron in Greece", *Westminster Review* (jul. 1824), pp. 258-9. Sobre uma hipótese de que Byron teria morrido de hemorragia cerebral devido a um aneurisma congênito, ver *Byron and the honourable Augusta Leigh*. New Haven, 1975, pp. 233-43.
- (22) *The court and the country: The beginning of the English Revolution*. Nova York, 1970, pp. 58-9.

14. LUZ E CALOR: SHELLEY E KEATS (pp. 339-59)

- (1) *A defence of poetry*, ed. John E. Jordan. Indianápolis, 1965, pp. 26, 74.
- (2) Knight, *The starlit dome*, p. 228. Bloom, *Shelley's mythmaking*. 1959; Ithaca, 1969, p. 200.
- (3) *New York Magazine*, 11/9/1977, p. 129.
- (4) *The Hollywood hallucination*. Nova York, 1944, pp. 74-99.
- (5) *Women in love*, pp. 9-10.
- (6) Depoimento a Jeanne Molli, em *The beautiful people's beauty book: How to achieve the look and manner of the world's most attractive women*. Nova York, 1970, p. 1. "Eu era uma massa informe." Após a plástica no nariz, aos dezoito anos: "Talvez a anestesia tenha sido um pouco forte. Dormi durante doze horas e saí dela totalmente desnorreada, com uma forma de amnésia. Não sabia quem eu era. [...] Minha mãe gritou, 'Refizeram o nariz dela e afetaram o cérebro'" (pp. 3, 7).
- (7) *Shelley's major poetry: The fabric of vision*. Nova York, 1961, p. 53.
- (8) *Victorian minds*. Nova York, 1968, pp. 132-3.
- (9) *Autobiography*. Nova York, 1964, p. 140.
- (10) *Shelley*, vol. 2, p. 325.
- (11) *Shelley's mythmaking*, p. 208.
- (12) *The golden labyrinth: A study of British drama*. Londres, 1962, p. 26.
- (13) *The rainbow*. Nova York, 1961, pp. 336-43.
- (14) *The city of God*, pp. 502, 500.
- (15) *Metamorphoses*, p. 216.
- (16) *The starlit dome*, p. 239. Lord Byron's marriage, p. 259.
- (17) "The psychology of transvestism", *International Journal of Psychoanalysis* 11 (1930), p. 214.
- (18) *Dora: An analysis of a case of hysteria*, ed. Philip Rieff. Nova York, 1963, p. 151.
- (19) *Natural supernaturalism: Tradition and revolution in romantic literature*. Nova York, 1971, p. 160.
- (20) In *English romantic poets*, ed. M. H. Abrams. Nova York, 1960, pp. 37-52.
- (21) *Defence of poetry*, p. 71.
- (22) Walter Jackson Bate, *John Keats*. Nova York, 1966, p. 266.
- (23) *Mythology and the romantic tradition in English poetry*. Cambridge, Mass., 1937, p. 158.
- (24) *The will to power*, trad. Walter Kaufmann and R. J. Hollingdale. Nova York, 1968, p. 431.
- (25) "Per Amica Silentia Lunae", in *Essays*. Nova York, 1924, p. 503.
- (26) *Defence of poetry*, p. 72.
- (27) *Ibid.*, p. 77.
- (28) *Origins*, p. 121.

- (29) Aos George Keats, 19 de março de 1819; a J. H. Reynolds, 19 de fevereiro de 1818; a George e Tom Keats, 27 de dezembro de 1817. *The letters of John Keats*, ed. Hyder Edward Rollins. Cambridge, Mass., 1958, vol. 2, p. 78; vol. 1, pp. 232, 193.
- (30) A Richard Woodhouse, 27 de outubro de 1818. *Ibid.*, vol. 1, p. 387. A Benjamim Bailey, 22 de novembro de 1817. *Ibid.*, vol. 1, p. 184.
- (31) A Bailey, 18-22 de julho de 1818. *Ibid.*, vol. 1, p. 341.
- (32) Aos George Keats, 21 de abril de 1819. *Ibid.*, vol. 2, p. 103.
- (33) *The opposing self*, pp. 16-7, 24.
- (34) Richard Woodhouse para John Taylor, 19-20 de setembro de 1819. *Letters of Keats*, vol. 2, p. 163. Keats a Bailey, 18-22 de julho de 1818. *Ibid.*, vol. 1, p. 341. Bate, *Keats*, pp. 378-9.
- (35) *Visionary company*, p. 403.
- (36) Aos George Keats, 16 de dezembro de 1818-4 de janeiro de 1819. *Letters*, vol. 2, pp. 8, 13. *Keats*, p. 425.
- (37) *Beyond formalism: Literary essays 1958-1970*. New Haven, 1970, p. 369.
- (38) *Cults*, vol. 3, p. 281.

15. CULTOS DE SEXO E BELEZA: BALZAC (pp. 360-76)

- (1) (Hyacinthe Thabaud), *Fragoletta*. Paris, 1829, vol. 1, pp. 89, 91-92; vol. 2, pp. 328-29. Minha tradução.
- (2) *Sarrasine*, in Roland Barthes, *S/Z*, trad. Richard Miller. Nova York, 1974, pp. 237-8. Citações restantes: pp. 252, 246-7, 242, 238, 252.
- (3) *Ibid.*, p. 17.
- (4) *The castrati in opera*. Nova York, 1974, pp. 13, 25.
- (5) *Essays and poems*, ed. Robert Halsband e Isobel Grundy. Oxford, 1977, p. 119.
- (6) Apud Heriot, *Castrati*, pp. 54-5.
- (7) *Ibid.*, pp. 119, 22n.
- (8) *Lost illusions*, trad. Herbert J. Hunt. Harmondsworth, 1971, p. 173.
- (9) Corentin Guyho, apud Félicien Marceau, *Balzac and his world*, trad. Derek Coltman. Nova York, 1966, p. 44.
- (10) Apud introdução a *Lady Blessington's conversation*, pp. 13, 38.
- (11) Ellen Moers, *The dandy: Brummell to Beerbohm*. Nova York, 1960, p. 148n.
- (12) *The girl with the golden eyes*, in *History of the Thirteen*, trad. Herbert J. Hunt. Harmondsworth, 1974, p. 331. Citações restantes: pp. 309-11, 337-8, 346-7, 366, 376, 384, 388-9, 381, 390, 361, 338.
- (13) *Portraits of the day*, in *The works of Théophile Gautier*, trad. e ed. F. C. de Sumichrast. Londres, 1909, vol. 3, pp. 71-4.
- (14) *Affirmations*, 2ª ed. Boston, 1915, p. 175.
- (15) *The works of Honoré de Balzac*, trad. Clara Bell (revista por mim). Filadélfia, 1898, vol. 28, pp. 15, 9-10. Citações restantes: pp. 20, 69, 21, 28, 12, 39-40, 66, 54-5. Ao se referir pela primeira vez à nascente *Seraphita*, Balzac a compara a *Fragoletta* (a mme. Hanska, 20-24 de novembro de 1833).
- (16) *Dictionnaire de Balzac*. Paris, 1969, p. 235.
- (17) A. J. L. Busst, "The image of the androgyne in the nineteenth century", in *Romantic mythologies*, ed. Ian Fletcher. Nova York, 1967, pp. 12-26.
- (18) *Lost illusions*, pp. 26-7. *Old Goriot*, trad. Marion Ayton Crawford. Harmondsworth, 1951, p. 192.
- (19) *Lost illusions*, p. 459. Balzac diz de Camille Maupin: "Ela é um homem" (a mme. Hanska, 2 de março de 1838).
- (20) *Cousin Bette*, trad. Marion Ayton Crawford. Harmondsworth, 1965, pp. 45, 165, 118-9. Citações restantes: pp. 79, 69, 118, 165.

- (1) "Théophile Gautier", in *L'art romantique, Oeuvres complètes*, ed. Pléiade. Paris, 1961, pp. 683, 690.
- (2) *Les années romantiques de Théophile Gautier*. Paris, 1929, p. 290.
- (3) *Fictional technique in France 1802-1927*. Baton Rouge, 1972, p. 96.
- (4) *History of the Thirteen*, p. 347.
- (5) *Mademoiselle de Maupin*, introd. Jacques Barzun. Nova York, 1944, pp. 39, 49, 21, 84.
- (6) *Ibid.*, pp. 86-7, 144.
- (7) *Ibid.*, p. 100.
- (8) *Ibid.*, p. 122.
- (9) *Ibid.*, pp. 135-6, 139.
- (10) *Ibid.*, pp. 146-7.
- (11) *Ibid.*, p. 152. A citação posterior no parágrafo é da p. 195.
- (12) Ver "Women duellists", em *The duel*. Nova York, 1965, pp. 171-2.
- (13) *Maupin*, pp. 282, 225.
- (14) *Ibid.*, pp. 232-3.
- (15) *Sex and gender: On the development of masculinity and femininity*. Londres, 1968, pp. 194, 196.
- (16) *Screening the sexes: Homosexuality in the movies*. Garden City, N. Y., 1972, p. 221.
- (17) *French short stories of the nineteenth and twentieth centuries*, ed. F. C. Green. Nova York, 1951, pp. 32, 36-7. Citação posterior no parágrafo, p. 52.
- (18) *The works of Gautier*, vol. 6, p. 342.
- (19) *Ibid.*, vol. 4, pp. 344, 352.
- (20) Minha tradução, "Tu mettrais l'univers", "La Beauté", "Hymne à la Beauté", "Avec ses vêtements", "Le Lethe", "Le Serpent qui danse", "Je t'adore", "Le Chat", "Duellum", "Je te donne ces vers", "Le Possédé", "Le Beau Navire".
- (21) *Art and criticism*, in *Works*, vol. 12, p. 66.
- (22) Alfred Delveau, *Dictionnaire érotique moderne*. Nova ed., Basileia, 1891, p. 373. Delveau morreu no mesmo ano que Baudelaire, portanto suas definições eram contemporâneas.
- (23) *Baudelaire*. Nova York, 1954, pp. 204-5.
- (24) *The journals of André Gide*, trad. Justien O'Brien. Nova York, 1948, vol. 2, p. 265.
- (25) *Charles Baudelaire*, trad. Harry Zohn. Londres, 1973, p. 93.
- (26) *Origins of the sexual impulse*. Londres, 1963, p. 228.
- (27) A Fernando Desnoyers (1853-54), in *Correspondance*, ed. Claude Pichois (Paris, 1973), vol. 1, p. 248. A expressão maravilhosa é "les légumes sanctifiés". Antes, ele diz: "Je suis incapable de m'attendrir sur les végétaux" ["Não consigo me enternecer com os vegetais"].
- (28) Jeannette H. Foster diz: "Colette, em *Ces plaisirs*, considerou as lésbicas dele monstrosos pouco convincentes, e Natalie Clifford Barney, em *Aventures de l'esprit*, escreve-lhe advertindo-o, quando da publicação de seus primeiros livros, sobre a dificuldade de traduzir a experiência de um sexo em termos do outro". *Sex variant women in literature*. Nova York, 1956, p. 205.
- (29) *The painter of modern life and other essays*, trad. Jonathan Mayne. Nova York, 1965, pp. 26-9.
- (30) *Art and criticism*, in *Works*, vol. 12, p. 43.
- (31) *Baudelaire*, trad. Martin Turnell. Nova York, 1950, p. 147.
- (32) *The anatomy of dandyism*, trad. D. B. Wyndham Lewis. Londres, 1928, p. 65. Embora o ensaio de Barbey seja desorganizado, o avanço francês na especulação sociológica já é evidente nos dois trechos seguintes. Segundo Thomas Carlyle: "Um dândi é um homem que veste roupas, um homem cujo ofício, profissão e existência consiste em vestir roupas". Mas, para Barbey: "Eis uma autêntica verdade sobre o dandismo. As roupas não importam de modo algum. Mal aparecem" (p. 8n). Carlyle, *Sartor resartus and selected prose*, introd. Herbert Sussman. Nova York, 1970, p. 248.

- (33) *Art and criticism*, in *Works*, vol. 12, p. 19.
- (34) "In fraise of cosmetics", *Painter*, pp. 33-4.
- (35) "Mon coeur mis à nu", in *Oeuvres*, p. 1207.
- (36) *Against nature*, trad. de Robert Baldick. Baltimore, 1959, pp. 208-9. Esta excelente tradução é de longe a melhor.
- (37) *Ibid.*, pp. 36, 97.
- (38) *Ibid.*, pp. 97-101.
- (39) *Ibid.*, pp. 103-6.
- (40) Elizabeth Ashley & Ross Firestone, *Actress: Postcards from the road*. Nova York, 1978, p. 155.
- (41) *Certains*, p. 27.
- (42) "Há maciças árvores-flores que sugerem órgãos de um corpo, despedaçados, ainda brilhando de sangue úmido." *Four plays*. Nova York, 1976, p. 9. Williams evidentemente pretende contrapor apolíneo a ctônio, talvez influenciado por *Women in love*, de Lawrence. No filme, Montgomery Clift, cabelos escuros, meditativo, faz um papel que a peça chama de "um jovem médico louro, todo de branco, glacialmente brilhante", um homem de "gélido charme" — muito semelhante ao Gerald Crich de Lawrence (pp. 9-10).
- (43) *Art and criticism*, in *Works*, vol. 12, pp. 39, 41.
- (44) *The symbolist movement in literature*, introd. Richard Ellmann. Nova York, 1958, p. 81.
- (45) *Against nature*, p. 49.
- (46) *Venus in furs*. Nova York, 1965, p. 39. Citações restantes: pp. 45, 68.
- (47) *Sexual deviation*, pp. 55, 57.
- (48) *Monsieur Vénus*, trad. Madeleine Boyd. Nova York, 1929, pp. 86-7, 90-1. Citações restantes: pp. 108, 110, 216-7.
- (49) Juliette & Justine Lemercier, *The Turkish bath*. Nova York, 1969, p. 142. O pseudônimo vem de Sade; a ilustração da capa é o *Banho turco*, de Ingres.

17. SOMBRAS ROMÂNTICAS: EMILY BRONTË (pp. 404-22)

- (1) *Anatomy of criticism*. Nova York, 1968, p. 304.
- (2) Apud Joan Bennett, *George Eliot: Her mind and her art*. Cambridge, 1948, p. 78. Eliot, *Middlemarch*, ed. W. J. Harvey. Baltimore, 1965, p. 210.
- (3) *The great tradition*. Nova York, 1967, p. 68.
- (4) *Middlemarch*, p. 754.
- (5) *An introduction to the English novel*. Nova York, 1951, vol. 1, p. 89.
- (6) *Middlemarch*, pp. 241, 502.
- (7) *Ibid.*, p. 26.
- (8) Wilson, "A long talk about Jane Austen" (1945), in *Jane Austen: A collection of critical essays*, ed. Ian Watt. Englewood Cliffs, N. J., 1963, p. 39. Mudrick, *Jane Austen*. Berkeley, 1968, p. 192. Wright, *Jane Austen's novels*. Harmondsworth, 1972, p. 135. Bush, *Jane Austen*. Nova York, 1975, p. 162.
- (9) *Some words of Jane Austen*. Chicago, 1973, p. 248. Ver Robert L. Caserio, *Plot, story, and the novel: From Dickens and Poe to the modern period* (Princeton, 1979), sobre duas diferentes tradições da trama narrativa do século XIX.
- (10) *Vanity fair*, ed. J. I. M. Stewart. Harmondsworth, 1968, pp. 448-9.
- (11) "Madame Bovary", in *Oeuvres complètes*, p. 652.
- (12) *The poetics of reverie*, trad. Daniel Russel. Nova York, 1969, p. 93.
- (13) *Anna Karenina*, trad. L. e A. Maude. Nova York, 1970, pp. 72, 58.
- (14) *Nana*, trad. George Holden. Harmondsworth, 1972, pp. 44-5, 452, 433, 221, 409.
- (15) *Wuthering heights*, ed. David Daiches. Baltimore, 1965, p. 135.
- (16) *Lectures in America*. Londres, 1969, p. 89.

- (17) *Victorian novelists*. Chicago, 1958, pp. 144, 163, 146.
- (18) *The English novel*. Nova York, 1953, pp. 157-8.
- (19) *The common reader*. Nova York, 1925, p. 225.
- (20) *Wuthering heights*, pp. 121-2, 128, 166, 160.
- (21) *Revue des deux mondes* (1/7/1857), in *The Brontës: The critical heritage*, ed. Miriam Allott. Londres, 1974, pp. 377-8.
- (22) "The shadow within: The conscious and unconscious use of the double", *Daedalus* 90 (primavera 1963), p. 329.
- (23) "The incest theme in *Wuthering heights*" (nota de três páginas sobre o romance), *Nineteenth Century Fiction* 14 (jun. 1959), pp. 82-3.
- (24) *Anatomy of criticism*, p. 101.
- (25) *Wuthering heights*, pp. 112, 106-7.
- (26) *Ibid.*, pp. 93, 92.
- (27) *Ibid.*, pp. 120-2, 212, 97, 202-3.
- (28) *Ibid.*, pp. 80, 90, 209, 89, 115, 154, 185, 189, 209, 221, 155. O super-elogiado filme *O morro dos ventos uivantes* (1939), com Laurence Olivier e Merle Oberon, torna o romance falsamente wordsworthiano: o agreste Yorkshire se torna um ensolarado jardim residencial.
- (29) *Ibid.*, p. 128.
- (30) *Ibid.*, pp. 66-7.
- (31) "The place of love in *Jane Eyre* and *Wuthering heights*", in *The Brontës: A collection of critical essays*, ed. Ian Gregor. Englewood Cliffs, N. J., 1970, p. 93.
- (32) *Wuthering heights*, p. 69.
- (33) *Ibid.*, pp. 235, 254, 242.
- (34) *Meditations on the hero: A study of the romantic hero in nineteenth-century fiction*. New Haven, 1974, p. 118.
- (35) "Biographical notice" para a edição de 1850 de *Wuthering heights*, 35-36.
- (36) *The life and eager death of Emily Brontë*. Londres, 1936, pp. 191-2, 133-4.
- (37) Charlotte Brontë, "Biographical notice", p. 41. Carta de Emily à sra. J. G. Holland (dez. 1881), *Letters*, ed. Thomas H. Johnson e Theodora Ward. Cambridge, Mass., 1958, vol. 3, p. 721. Woolf, *The common reader*, p. 225.
- (38) Berryman, "Introduction", *The monk*, p. 28. Pritchett, "Wuthering heights", *New Statesman* 31 (22/6/1946), p. 453.
- (39) *The diary of Virginia Woolf*, ed. Anne Olivier Bell. Londres, 1980, vol. 3, pp. 161, 175.
- (40) Por exemplo, poemas 95, 157, 190. *The complete poems of Emily Jane Brontë*, ed. C. W. Hatfield. Nova York, 1941.
- (41) "Introdução", *Wuthering heights*, pp. 20-1.
- (42) *The golden bough*, vol. 5, p. 268.
- (43) *Wuthering heights*, p. 204.
- (44) *Ibid.*, pp. 173, 359, 197, 188, 216.

18. SOMBRAS ROMÂNTICAS: SWINBURNE E PATER (pp. 423-48)

- (1) *The golden bough*, vol. 6, p. 115.
- (2) *Notes on poems and reviews* (1886). *Poems and ballads, Atalanta in Calydon*, ed. Morse Peckham. Indianápolis, 1970, p. 334.
- (3) *The romantic agony*, trad. Angus Davidson. Cleveland, 1956, p. 217.
- (4) *The anxiety of influence*, p. 100. Substituo o infinitivo teórico pela forma que Bloom cita.
- (5) *Cults*, vol. 2, p. 443.
- (6) *Thalassa*, p. 60.
- (7) *Swinburne*. Londres, 1973, p. 30.
- (8) *The sacred wood*. Nova York, 1950, p. 149.

- (9) *Notes on poems and reviews*, p. 329.
- (10) *Mademoiselle de Maupin*, p. 139.
- (11) *The soul of man under socialism*, p. 279.
- (12) *Romantic agony*, p. 227.
- (13) *Notes on poems and reviews*, pp. 336-7.
- (14) *The flight from woman*. Nova York, 1965, p. 172.
- (15) Apud William Butler Yeats, *Autobiography*. Nova York, 1965, p. 87.
- (16) *Selected writings of Walter Pater*, ed. Harold Bloom. Nova York, 1974, p. 60.
- (17) *Marius the Epicurean*, introd. Osbert Burdett. Nova York, 1966, p. 263.
- (18) *Selected writings*, pp. 59-60.
- (19) Prefácio de *The Renaissance*, *ibid.*, pp. 17-8.
- (20) "The school of Giorgione", *ibid.*, p. 55.
- (21) *Decline of the West*, vol. 1, p. 228.
- (22) *Avowals*, in *Collected works*. Nova York, 1923, vol. 9, pp. 197-8.
- (23) "Fin de siècle", *Ideas and beliefs of the Victorians*. Londres, 1949, p. 370.
- (24) *Marius the Epicurean*, p. 74.
- (25) *The works of Max Beerbohm*. Londres, 1922, p. 370.
- (26) "Conclusion", in *Selected writings*, p. 59.
- (27) "Leonardo da Vinci", *ibid.*, pp. 46-7.
- (28) "Leonardo da Vinci", in *Works*, vol. 5, pp. 276-7.
- (29) *Selected writings of Pater*, p. xx.
- (30) *The Oxford book of modern verse 1892-1935*. Nova York, 1936, p. viii.
- (31) *Autobiographies*. Londres, 1966, p. 114.
- (32) Gautier, *Works*, vol. 4, pp. 322-4.

19. APOLO DAIMONIZADO: ARTE DECADENTISTA (pp. 449-69)

- (1) *The pure and the impure*, in *Earthly paradise*, ed. Robert Phelps. Nova York, 1966, p. 384.
- (2) *Collected works*, vol. 5, frontispício, p. 428.
- (3) Apud John Nicoll, *The pre-raphaelites*. Londres, 1970, p. 61. A fonte definitiva das reproduções de Rossetti é Virginia Surtees, *The paintings and drawings of Dante Gabriel Rossetti: A catalogue raisonné*, 2 vols. Oxford, 1971.
- (4) *Pre-raphaelitism and the pre-raphaelite brotherhood*. Nova York, 1914, vol. 1, p. 248.
- (5) *Dramatis personae*. Indianápolis, 1923, pp. 130-1.
- (6) *Changing nature of man*, p. 185.
- (7) Burne-Jones. Nova York, 1973, p. 67.
- (8) Apud Philippe Julian, *Dreamers of decadence*, trad. Robert Baldick. Nova York, 1971, p. 43.
- (9) *Certains*, p. 19. *L'art moderne*. Paris, 1902, p. 154.
- (10) *The father*. 1887), in *Six plays of Strindberg*, trad. Elizabeth Sprigge. Garden City, N. Y., 1955, p. 54.
- (11) Apud Stanley Weintraub, *Beardsley*. Nova York, 1967, p. 131.
- (12) *Decline of the West*, vol. 1, p. 246.
- (13) *Self-portrait with friends: The selected diaries of Cecil Beaton*, ed. Richard Buckle. Nova York, 1979, p. 341.
- (14) *Black and white: A portrait of Aubrey Beardsley*. Nova York, 1970, p. 38.

20. O MENINO BONITO COMO DESTRUIDOR:

THE PICTURE OF DORIAN GRAY, DE WILDE (pp. 470-86)

- (1) *The picture of Dorian Gray*. Harmondsworth, 1949, p. 7.
- (2) *Ibid.*, pp. 23, 193, 26, 29, 7.

- (3) Ao editor da *St. James Gazette*, 26 de junho de 1890. *The letters of Oscar Wilde*, ed. Rupert Hart-Davis. Nova York, 1962, p. 259.
- (4) *Dorian Gray*, pp. 67, 29.
- (5) *Crime and punishment*, trad. Constance Garnett. Nova York, 1944, p. 276.
- (6) *Mademoiselle de Maupin*, pp. 86-7.
- (7) *The wit and humor of Oscar Wilde*, ed. Alvin Redman. 1952; reed., Nova York, 1959, p. 213. O elegante título britânico desta excelente coletânea, embora textualmente pouco confiável, era *The epigrams of Oscar Wilde*. Terá o editor de Nova York subestimado a alfabetização americana?
- (8) *Phrases and philosophies for the use of the young*, in *The prose of Oscar Wilde*. Nova York, 1935, p. 305.
- (9) Wilde, *Selected writings*, introd. Richard Ellmann. Londres, 1961, p. 117.
- (10) *Ibid.*, pp. 30-1.
- (11) *Dorian Gray*, pp. 54-5.
- (12) A Robert Ross, junho de 1898. *Letters*, p. 753.
- (13) *De profundis*, *ibid.*, p. 509.
- (14) *Dorian Gray*, pp. 25, 30, 26, 32, 33.
- (15) *Ibid.*, pp. 44-5.
- (16) *Selected writings of Walter Pater*, p. 266.
- (17) *Dorian Gray*, p. 165.
- (18) *Phaedrus*, p. 34.
- (19) *Dorian Gray*, p. 12, 128.
- (20) *Ibid.*, p. 7. *The trails of Oscar Wilde*, ed. Montgomery Hyde. Nova York, 1962, p. 112.
- (21) *The critic as artist*, in *Selected writings*, pp. 78-9.
- (22) "On narcissism", in *Collected papers*, trad. Joan Rivière. Londres, 1956, vol. 4, p. 46.
- (23) *From Max Weber: Essays in sociology*, ed. e trad. H. H. Gerth e C. Wright Mills. Nova York, 1946, pp. 262, 249.
- (24) *Iliad*, p. 342. *Odyssey*, p. 108.
- (25) *Symposium*, in *Xenophon*, trad. O. J. Todd. Cambridge, Mass., 1968, vol. 4, p. 537.
- (26) *A rhetoric of motives*, p. 210.
- (27) *Dorian Gray*, pp. 167, 184.
- (28) *Ibid.*, pp. 70, 158, 134, 138, 101.
- (29) *Phrases and philosophies*, p. 305. *De profundis*, p. 425.
- (30) *The original four-act version of "The importance of being earnest"*, prefácio de Vyvyan Holland. Londres, 1957, pp. 62-3. Sou grata a Robert L. Caserio por me alertar para as discrepâncias entre a atual versão em três atos e a original de quatro atos, que Wilde cortou a pedido de seu produtor para dar tempo a um espetáculo preliminar.
- (31) *Sebastian Melmoth*, in *Prose*, p. 655.
- (32) *Dorian Gray*, pp. 85, 23.
- (33) *Ibid.*, p. 175.
- (34) Maio de 1895: *Letters*, p. 397.
- (35) *De profundis*, *Letters*, p. 429.
- (36) *Ibid.*, p. 500.
- (37) *Dorian Gray*, pp. 130, 35, 119, 143.
- (38) *Ibid.*, pp. 119-20.
- (39) *Phrases and philosophies*, p. 309.
- (40) *Dorian Gray*, pp. 129, 157.
- (41) *Ibid.*, pp. 226, 248.
- (42) *Ibid.*, p. 131.
- (43) *Marius the Epicurean*, p. 53.
- (44) *The golden bough*, vol. 9, pp. 276-8.
- (45) *Dorian Gray*, p. 157.

- (46) *The golden bough*, vol. 11, pp. 95, 277.
- (47) *Selected writings*, p. 109.
- (48) A Robert Ross, 16 de abril de 1900, *Letters*, p. 820.
- (49) *Selected writings*, p. 1.
- (50) *Dorian Gray*, pp. 156, 247, 175.
- (51) *Ibid.*, pp. 176, 192, 181-82.
- (52) *Plays*. Harmondsworth, 1954, p. 153.

21. O EPICENO INGLÊS: *THE IMPORTANCE OF BEING EARNEST*, DE WILDE (pp. 487-523)

- (1) *Dorian Gray*, p. 28. *Wit and humor*, p. 214.
- (2) *Dorian Gray*, p. 39. *The soul of man under socialism*, p. 270. *Selected writings*, pp. 64, 87-8, 91.
- (3) *Politics and the arts: Letters to M. A. Lebert on the theatre*, trad. Allan Bloom. Ithaca, 1960, p. 101.
- (4) *Saint Genet*, trad. Bernard Frechtman. Nova York, 1963, p. 410.
- (5) *The nude*, p. 197.
- (6) *Plays*, p. 220.
- (7) Apud Yeats, *Oxford book of moderne verse*, p. x.
- (8) *Dorian Gray*, p. 158.
- (9) *Original four-act*, p. 112.
- (10) Todas as citações de *The importance of being earnest* são de *Plays*, pp. 253-313.
- (11) *An ideal husband*, in *Plays*, p. 205.
- (12) *Hero and Leander* (1598), III.117-8.
- (13) *Dorian Gray*, p. 66.
- (14) *Ibid.*, p. 124.
- (15) *The social history of art*, vol. 1, p. 41.
- (16) *Plays*, pp. 122, 187.
- (17) *Dorian Gray*, p. 68.
- (18) *Sade Fourier Loyola*, p. 31.
- (19) *De profundis*, *Letters*, pp. 490-1.
- (20) *Selections from Ralph Waldo Emerson*, ed. Stephen E. Whicher. Boston, 1957, p. 347.
- (21) *Without feathers*. Nova York, 1976, p. 10.
- (22) *Beyond formalism*, pp. 48-9. Ver também Hartman, "Wordsworth, inscriptions, and romantic nature poetry", in *From sensibility to romanticism*, ed. Frederick W. Hilles. Nova York, 1965, p. 405.
- (23) *Dorian Gray*, p. 110.
- (24) *Through the looking-glass*. Nova York, 1946, p. 153.
- (25) *Selected writings*, p. 112. *Plays*, p. 166.
- (26) *Black ship to hell*. Nova York, 1962, p. 341.
- (27) *Three plays by Noel Coward*, introd. Edward Albee. Nova York, 1965, p. 37.
- (28) *Emma*, ed. Ronald Blythe. Harmondsworth, 1966, p. 37.
- (29) A primeira citação é da amiga de Carroll, Isa Bowman; a segunda, de seu sobrinho Stuart Dodgson Collingwood. Apud Jean Gattegno, *Lewis Carroll: Fragments of a looking-glass*, trad. Rosemary Sheed. Nova York, 1976, pp. 256, 283, 281-2. Ver também Phyllis Greenacre, *Swift and Carroll: A psychoanalytic study of two lives*. Nova York, 1955, p. 166. William Empson, *Some versions of pastoral*. Nova York, 1968, p. 273.
- (30) "Alice on the Stage" (1887), in *Alice in Wonderland*, ed. Donald J. Gray, Norton Critical Edition. Nova York, 1971, p. 283.
- (31) *The complete works of Lewis Carroll*, introd. Alexander Woolcott. Londres, 1939, pp. 1113-14.

- (32) O professor Frederick York Powell e o reverendo William Tuckwell, apud Greenacre, *Swift and Carroll*, pp. 142, 141, 168.
- (33) 5 de abril de 1927. *The letters of Virginia Woolf*, ed. Nigel Nicolson. Nova York, 1977, vol. 3, p. 360.
- (34) Johann Peter Eckermann, *Conversations with Goethe*, trad. John Oxenford. Londres, 1970, pp. 254-5.
- (35) *Howards End*. Nova York, 1921, p. 141.
- (36) "Strix", "Posh lingo", in *Noblesse oblige: An enquiry into the identifiable characteristics of the English aristocracy*, ed. Nancy Mitford. Nova York, 1956, p. 130.
- (37) *Through the looking-glass*, p. 155.
- (38) *The theory of the leisure class: An economic study of institutions*. Nova York, 1954, p. 47.
- (39) "The unimportance of being Oscar", in *Wilde: A collection of critical essays*, ed. Richard Ellmann. Englewood Cliffs, N. J., 1969, p. 108.
- (40) *The sovereign flower: On Shakespeare as the poet of royalism*. Londres, 1958, p. 223. *Atlantic crossing*, p. 330. Ver também *Byron and Shakespeare* (Londres, 1966), p. 338, e *The sovereign flower*, p. 270.
- (41) *Plays, prose writings, and poems*, p. 267.
- (42) *Trials*, pp. 127, 129-30.
- (43) *Plays*, pp. 80-5. *Dorian Grey*, p. 111.
- (44) *A woman of no importance*, in *Plays*, p. 91.
- (45) *Original four-act*, p. 54.
- (46) Goethe, *Wilhelm Meister's apprenticeship*, p. 274. Nietzsche, *The will to power*, p. 496. Veblen, *Leisure class*, pp. 52-3.
- (47) *Atlantic crossing*, p. 109.
- (48) *Phrases and philosophy*, in *Prose*, p. 306. *The critic as artist*, in *Selected writings*, p. 102.
- (49) *On love: Aspects of a single theme*, trad. Toby Talbot. Cleveland, 1957, p. 162.
- (50) *Plays*, p. 346.
- (51) *A natural perspective: The development of shakespearean comedy and romance*. Nova York, 1965, p. 119.
- (52) *The decay of lying*, in *Selected writings*, pp. 27, 1.
- (53) *Phrases and philosophy*, in *Prose*, p. 305. *The critic as artist*, in *Selected writings*, p. 86. *The decay of lying*, *ibid.*, p. 2.
- (54) Em conversação, *Wit and humor*, p. 127. *The wit of Oscar Wilde*, comp. Sean McCann. Londres, 1969, p. 78. Para Robert Ross, 31 de maio de 1898, *Letters*, p. 749.
- (55) *Wit and humor*, p. 66. *The wit of Oscar Wilde*, 33.
- (56) *Complete works of Oscar Wilde*, introd. Vyvyan Holland. Londres, 1948, p. 356. Em outro lugar, Holland dá uma versão diferente: "Exeunt para o jardim com olhares de desprezo". *Original four-act*, p. 82.
- (57) *Wit and humor*, p. 84. *Dorian Grey*, pp. 48, 43, 90. *Trials*, p. 108. *Picture*, p. 25.
- (58) *De profundis*, *Letters*, pp. 491-2.
- (59) *Ibid.*, pp. 472-3.
- (60) *Ibid.*, p. 481.
- (61) *Selected writings*, p. 27. *De profundis*, *Letters*, p. 509.
- (62) *De profundis*, *Letters*, p. 478.
- (63) *Ibid.*, pp. 501, 466.
- (64) *Selected writings*, p. vii. Meu livro foi concluído antes da publicação da longamente esperada biografia de Wilde, por Ellmann.
- (65) *The critic as artist*, in *Selected writings*, pp. 88-9.

- (1) *Love and death in the American novel*, ed. revista. Nova York, 1966, pp. 350-1.
- (2) *Against nature*, p. 191.
- (3) *Great short works of Edgar Allan Poe*, ed. G. R. Thompson. Nova York, 1970, pp. 180-1,
176. Milton, *Comus*, 880.
- (4) *Great shorts works of Poe*, pp. 192-3.
- (5) *Ibid.*, p. 158.
- (6) *Ibid.*, pp. 158-9. Citações seguintes: pp. 161, 159.
- (7) *Ibid.*, p. 317. Citação seguinte: p. 329.
- (8) *Ibid.*, pp. 217, 238, 219.
- (9) *Ibid.*, pp. 359, 361.
- (10) *Venus in furs*, p. 104.
- (11) *Great short works of Poe*, pp. 383, 371-2, 383-4, 186.
- (12) *Ibid.*, p. 535.
- (13) *Selected writings of Edgar Allan Poe*, ed. Edward H. Davidson. Boston, 1956, pp. 403-5.
- (14) *Great short works of Nathaniel Hawthorne*, ed. Frederick C. Crews. Nova York, 1967,
- pp. 288-9, 291.
- (15) *Ibid.*, pp. 301, 49.
- (16) *Ibid.*, p. 9.
- (17) *Love and death*, p. 230.
- (18) *Great short works of Hawthorne*, pp. 64, 146, 201, 81.
- (19) *Ibid.*, pp. 72, 46, 136, 161, 170.
- (20) *Ibid.*, p. 131.
- (21) *Ibid.*, pp. 168-9.
- (22) *Ibid.*, p. 50.
- (23) *Moby-Dick*, ed. Harrison Hayford e Hershel Parker. Nova York, 1967, pp. 155, 169.
- (24) *Ibid.*, pp. 235, 262, 125, 98, 85, 255, 237, 255.
- (25) *Ibid.*, pp. 373-4.
- (26) *Ibid.*, pp. 324-6. *Great short stories of Melville*, ed. Warner Berthoff. Nova York, 1970,
- p. 486.
- (27) *Moby-Dick*, p. 97. Lawrence, *Studies in classic American literature*. Nova York, 1961,
- p. 136.
- (28) *Moby-Dick*, p. 326. *Great shorts works of Hawthorne*, p. 301.
- (29) *Moby-Dick*, pp. 328, 347-51.
- (30) *Ibid.*, pp. 315, 426-7. Violência ou estupro: pp. 316, 447.
- (31) *Ibid.*, pp. 32-4, 54, 53, 67, 363, 148, 152, 469, 416, 353.
- (32) *Ibid.*, pp. 469, 143, 385, 111, 391, 417.
- (33) *Ibid.*, pp. 110, 417, 445, 459, 241, 104.
- (34) *Ibid.*, pp. 163, 290.
- (35) *Selected writings of Poe*, pp. 379, 382.
- (36) *Great short works of Melville*, pp. 211, 216-8. *Selected writings of Poe*, p. 370.
- (37) *Great short works of Melville*, p. 214.
- (38) *Ibid.*, pp. 215, 221.
- (39) *Ibid.*, p. 222.
- (40) *Love and death*, pp. 348, 362.
- (41) *Billy Budd, Sailor*, ed. crítica, introd. e notas, Harrison Hayford e Merton M. Sealts,
- Jr. Chicago, 1962, p. 2.
- (42) *Great short works of Melville*, pp. 436, 459, 434, 436, 478, 494-5, 436, 476, 438, 436-7,
- 455, 430-1.
- (43) *Ibid.*, pp. 430, 437, 433.
- (44) *Ibid.*, pp. 459, 469, 459, 454, 476.

(45) Ibid., p. 433. Auden, *The enshafed flood or The romantic iconography of the sea*. Nova York, 1950, p. 149n.

(46) *Herman Melville: A critical study*. Nova York, 1949, p. 266.

(47) *Great short works of Melville*, pp. 463, 437, 498. Citação seguinte: p. 497.

(48) *Death in Venice*, trad. Kenneth Burke. Nova York, 1965, p. 91, 114, 5.

(49) Ibid., pp. 39-42.

(50) Ibid., pp. 41, 69, 45, 72.

(51) Ibid., pp. 40, 82.

(52) Ibid., pp. 88, 103.

23. DECADENTISTAS AMERICANOS: EMERSON, WHITMAN, JAMES (pp. 547-69)

(1) *Selections from Emerson*, pp. 236, 235.

(2) Ibid., p. 168.

(3) Ibid., p. 24.

(4) "Uriel's cloud: Emerson's rethoric", *The Georgia Review* 31, 2 (verão de 1977), p. 327.

(5) Ibid.

(6) *Journals*, ed. Merton M. Sealts, Jr. Cambridge, Mass., 1965, 5, p. 329.

(7) *Selections from Emerson*, pp. 276, 257, 255, 237.

(8) Ibid., pp. 219, 350, 32.

(9) Ibid., p. 334.

(10) "As I ebb'd with the ocean of life". *Song of myself*, pp. 21, 3, 24.

(11) Ibid., p. 16. *The sleepers*; *Song*, pp. 33, 45, 24; "As I ebb'd"; *Song*, p. 51.

(12) *Song*, pp. 24, 11.

(13) Ibid., p. 41.

(14) *Studies in classic American literature*, pp. 165-6.

(15) *Song*, pp. 20, 24, 23.

(16) Ibid., p. 21; "I sing the body eletric"; *Song*, p. 28; *The sleepers*.

(17) *Song*, pp. 5, 33.

(18) Ibid., pp. 22, 24.

(19) *Saint Genet*, p. 353.

(20) *The ambassadors*, ed. R. W. Stallman. Nova York, 1960, pp. 208, 134.

(21) *Ambassadors*, p. 305. *The complete tales of Henry James*. Filadélfia, 1964, vol. 9, p. 95.

The wings of the dove, ed. F. W. Dupee. Nova York, 1964, pp. 124, 61, 71, 118-9.

(22) *Wings of the dove*, pp. 420, 359, 242, 241, 278, 257.

(23) *The portrait of a lady*, ed. Oscar Cargill. Nova York, 1963, pp. 34-35, 312, 111.

(24) Ibid., pp. 227, 376, 477.

(25) *Wings of the dove*, pp. 126, 331-32.

(26) *The bostonians*, ed. Irving Howe. Nova York, 1956, pp. 37, 337, 339.

(27) *The triple thinkers*. Nova York, 1938, p. 128.

(28) *The Blithedale romance*, 274, 273.

(29) *Great short works of Henry James*, ed. Dean Flower. Nova York, 1966, pp. 356, 402.

(30) *A rethoric of motives*, p. 117.

(31) *Beyond formalism*, p. 53.

(32) *Great short works of James*, pp. 368, 370, 381, 383.

(33) Ibid., pp. 401, 416.

(34) Embora James estivesse em Londres durante as últimas apresentações de *The importance of being earnest*, após a prisão de Wilde, o editor Leon Edel afirma que James só o viu em 1909. *The complete notebooks of Henry James*, ed. Edel e Lyall H. Powers. Nova York, 1987, p. 308. O filho de Wilde, Vyvyan Holland, diz que a primeira publicação da peça em três atos foi uma edição limitada em 1899. *Original four-act*, p. xii.

- (35) *Great short works of James*, pp. 394, 445.
- (36) *Ibid.*, pp. 414, 383, 413, 426. *Great short works of Poe*, p. 193. *James*, pp. 372, 382.
- (37) *The Blithedale romance*, p. 276.
- (38) *Henry James*. Nova York, 1916, pp. 107-10.
- (39) *The golden bowl*, ed. R. P. Blackmur. Nova York, 1963, p. 50.
- (40) *Ambassadors*, p. 279.
- (41) *Aspects of the novel*. Nova York, 1927, pp. 160-1.
- (42) "The decay of lying", in *Selected writings*, p. 6.
- (43) *Golden bowl*, p. 299.
- (44) *Wings of the dove*, p. 20.
- (45) *Ibid.*, pp. 166, 173.
- (46) *Ibid.*, pp. 21.
- (47) *Ambassadors*, pp. 191, 274.
- (48) *Golden bowl*, pp. 441, 186.
- (49) *Ibid.*, p. 300.
- (50) *Wings of the dove*, p. 124.
- (51) *Golden bowl*, p. 273.
- (52) *Henry James*, pp. 112-3.
- (53) *Ambassadors*, p. 101. *Wings of the dove*, p. 178. Robert Caserio chamou minha atenção para o último.
- (54) *Portrait*, p. 33. *Wings*, p. 298.
- (55) *Portrait*, p. 283. *Great short works of James*, p. 50.
- (56) *Portrait*, p. 448.
- (57) *Golden bowl*, p. 230.
- (58) *Avowals*, p. 209.

24. A MADAME SADE DE AMHERST: EMILY DICKINSON (pp. 570-616)

- (1) 556. Todos os outros números de poemas serão indicados no texto. A numeração segue *The poems of Emily Dickinson*, 3 vols., ed. Thomas H. Johnson. Cambridge, Mass., 1955. Para facilitar a leitura, algumas vezes retiro os hífens dos poemas citados no correr do texto.
- (2) Sobre o conhecimento que Emily tinha de Poe, ver Jack L. Capps, *Emily Dickinson's reading 1836-1886*. Cambridge, Mass., 1966, pp. 19, 120-21.
- (3) Poemas: 243, 1123, 1612, 488, 1433.
- (4) A Thomas Wentworth Higginson, 25 de abril de 1862. *Letters*, vol. 2, p. 404.
- (5) "Emily Dickinson notation", in *Emily Dickinson: A collection of critical essays*, ed. Richard B. Sewall. Englewood Cliffs, N. J., 1963, p. 81.
- (6) A Louise e Frances Norcross, 7 de outubro de 1863: *Letters*, vol. 2, p. 427. A Abiah Root, 12 de janeiro de 1846: *Ibid.*, vol. 1, p. 24. Ao dr. e sra. J. G. Holland, outono de 1853: *Ibid.*, vol. 1, p. 264.
- (7) Agosto de 1862: *Letters*, vol. 2, pp. 414, 473-4.
- (8) A Louise e Frances Norcross, c. 1864: *Letters*, vol. 2, p. 436. A Higginson, 25 de abril de 1862: *Ibid.*, vol. 2, p. 404.
- (9) *Emily Dickinson*. Nova York, 1951, pp. 203, 93-4.
- (10) Julho de 1862: *Letters*, vol. 2, p. 412.
- (11) Citado na carta de Higginson à sua mulher, 17 de agosto de 1870: *Letters*, vol. 2, p. 475.
- (12) *Emily Dickinson*, p. 226.
- (13) Poemas: 986, 1487, 1545, 389, 689, 652, 1466, 801, 1499, 230, 312, 497. Cartas: à sra. Holland, 2 de março de 1859: *Letters*, vol. 2, p. 350. A Louise e Frances Norcross, outubro de 1871: *Ibid.*, vol. 2, p. 491. À sra. Holland, março de 1866: *Ibid.*, vol. 2, p. 449. A seu sobrinho Ned Di-

ckinson, c. 1878: *Ibid.*, vol. 2, p. 622. À sra. Holland, agosto de 1876: *Ibid.*, vol. 2, p. 561. Ao desconhecido "Mestre", c. 1861: *Ibid.*, vol. 2, p. 374.

(14) Poemas: 466, 1090, 368, 980. Cf. também 683, 98.

(15) Noah Webster, *An American dictionary of English language*, 2 vols. Nova York, 1828. George F. Whicher chama a edição do Webster de 1847 de "o léxico que ela estudou". *This was a poet: A critical biography of Emily Dickinson*. Nova York, 1938, p. 232. Deduzo que a primeira edição de 1828 também estivesse na coleção de seu pai.

(16) À sra. Holland, agosto de 1856: *Letters*, vol. 2, p. 330.

(17) *Atlantic crossing*, pp. 196-7.

(18) Numa carta a Mabel Loomis Todd, após a morte de Dickinson: "Um poema que tive medo de publicar — o maravilhoso "Wild Nights" — para que os maldosos não lessem nele mais do que aquela virgem reclusa jamais sonhou em pôr lá" (21 de abril de 1891). Dickinson, *Poems*, vol. 1, p. 180.

(19) *Psychological types*, p. 138.

(20) *Summa theologica*, in *Basic writings*, vol. 1, p. 1057.

(21) A Martha Gilbert Smith, c. 1884: *Letters*, vol. 3, p. 823.

(22) A Charles Brown, 23 de setembro de 1819: *Letters*, vol. 2, p. 181.

(23) Aos Holland, setembro de 1859: *Letters*, vol. 2, p. 353.

(24) *A room of one's own*, p. 51.

(25) A Higginson, julho de 1875: *Letters*, vol. 2, p. 542. A Louise e Frances Norcross, agosto de 1876: *Ibid.*, vol. 2, p. 560.

(26) A J. Edward Austen, 16 de dezembro de 1816: *Jane Austen's letters*, ed. R. W. Chapman. Londres, 1952, p. 469.

(27) A Higginson, 7 de junho de 1862: *Letters*, vol. 2, p. 409.

(28) *Saint Genet*, p. 398.

(29) A Higginson, 25 de abril de 1862: *Letters*, vol. 2, p. 404. À sra. Holland, verão de 1873: *Ibid.*, vol. 2, p. 508. Woolf, *Letters*, vol. 2, p. 312.

(30) A Higginson, 1876: *Letters*, vol. 2, p. 554.

(31) Poemas: 84, 237, 791, 425, 873, 874, 130, 163.

(32) A Higginson, julho de 1862: *Letters*, vol. 2, p. 411.

(33) A frase, transcrita pelo meu pai do dialeto cecanês da minha avó, soava como "Sola sola cômima yuke". Como a palavra italiana para coruja é *gufo*, esse pássaro deve ser o *allico*, uma coruja montanhesa da linhagem fulva. Seu nome latino, *Srix aluco*, parece ter sobrevivido na pronúncia cecanesa.

(34) A Higginson, agosto de 1862: *Letters*, vol. 2, p. 415.

(35) 16-17 de agosto de 1870: *Letters*, vol. 2, pp. 473, 476. Escrevendo à sua irmã, Higginson graceja meio condescendente sobre "minha poetisa meio doida em Amherst". 28 de dezembro de 1876: *Ibid.*, vol. 2, p. 570.

(36) *The vampire: His kith and kin*. Londres, 1928, pp. 133-4.

(37) 13 de janeiro, 1854: *Letters*, vol. 1, pp. 282-3.

(38) Sobre exemplos espantosos de carícias e canibalismo com cadáveres, ver Richard von Krafft-Ebbing, *Psychopathia sexualis*, trad. Franklin S. Klaf. 1886; Nova York, 1965, pp. 78-82. Wilhelm Stekel, *Sadism and masochism: The psychology of hatred and cruelty*, trad. Louise Brink. 1925; Nova York, 1953, vol. 2, pp. 248-330.

(39) A Abbie C. Farley, agosto de 1885: *Letters*, vol. 3, p. 883. À sra. James S. Cooper, c. 1876: *Ibid.*, vol. 2, p. 556.

(40) À sra. Holland, 1860: *Letters*, vol. 2, p. 369.

(41) A Higginson, junho de 1869: *Letters*, vol. 2, p. 460.

(42) À sra. Holland, início de 1877: *Letters*, vol. 2, p. 572.

(43) *Letters*, vol. 2, pp. 589-90.

(44) Início de julho de 1879: *Letters*, vol. 2, p. 643.

(45) *The soul of man under socialism*, in *Plays, prose writings and poems*, p. 287. *De profundis*, *Letters*, p. 474.

(46) Sobre Hawthorne — a Higginson, dezembro de 1879, *Letters*, vol. 2, p. 649. A Susan Gilbert Dickinson, c. 1878: *Ibid.*, vol. 2, pp. 631. Fragmento em prosa para destinatário não identificado: *Ibid.*, vol. 3, p. 924.

(47) A Susan Gilbert Dickinson, c. 1868: *Letters*, vol. 2, p. 458. A Austin Dickinson, 10 de outubro de 1851: *Letters*, vol. 1, p. 146. Freiras e Virgens: 648, 722, 918. Johnson, in *Poems*, vol. 1, p. 106.

(48) Por volta de 1878: *Letters*, vol. 2, p. 631 (completa).

(49) *Letters*, vol. 2, pp. 639, 473.

(50) 27 de junho de 1852: *Letters*, vol. 1, p. 215; 27 de novembro a dezembro de 1854: *Ibid.*, vol. 1, p. 310; c. 1874: *Ibid.*, vol. 2, p. 533. De *Antônio e Cleopatra* (III.xi.56-61). Por volta de 1882: *Letters*, vol. 3, p. 733 (completa).

(51) Por volta de 1864: *Ibid.*, *Letters*, vol. 2, p. 430.

(52) Emily Dickinson, *The single hound: Poems of a lifetime*, introd. de Martha Dickinson Bianchi. Boston, 1915, p. xv.

(53) *The white goddess: A historical grammar of poetic myth*. Nova York, 1966, pp. 14, 24, 446-7.

CRÉDITO DAS ILUSTRAÇÕES

1. *Perseu cortando a cabeça da Medusa*. Museo Nazionale, Palermo (Alinari/Art Resource).
2. *Vênus de Willendorf*. Pedra calcária. Museu de História Natural, Viena (Alinari/Art Resource).
3. *Quéfren*. Diorito verde. Museu Egípcio, Cairo (Alinari/Art Resource).
4. *Estela do supervisor do depósito de Amon, Nib-Amun, e de sua esposa, Huy*. Pedra calcária. Metropolitan Museum of Art, Nova York, doação de James Douglas, 1890 (90.6.131).
5. *Deusa-gato com brinco de ouro*. Bronze. Metropolitan Museum of Art, Nova York, aquisição de 1958, fundo de vários doadores.
6. *Nefertite*. Pedra calcária pintada com acréscimos de gesso. Cópia (Marburg/Art Resource).
7. *Nefertite*. Pedra calcária pintada, com acréscimos de gesso. Museu Estatal, Berlim (Marburg/Art Resource).
8. *Apolo*, do templo de Zeus, em Olímpia. Museu de Olímpia (Alinari/Art Resource).
9. *Ártemis de Éfeso*. Museo nuovo dei Conservatori, Roma (Alinari/Art Resource).
10. *Atena Pártenos* (Alinari/Art Resource).
11. *Dioniso e Mênades*. Gyptothek, Munique.
12. *Kouros*. Mármore. Metropolitan Museum of Art, Nova York, fundo Fletcher, 1932 (32.11.1).
13. *O menino de Kritios*. Museu da Acrópolis, Atenas (Alison Frantz).
14. *Santos bizantinos*. Mosaico. Catedral de Cefalù, Sicília (Alinari/Art Resource).
15. Sandro Botticelli, *São Sebastião*. Museus Estatais, Berlim (Marburg/Art Resource).
16. *O menino de Benevento*. Louvre, Paris (Marburg/Art Resource).
17. *Antínoo*. Museo Nazionale, Nápoles (Alinari/Art Resource).
18. Benvenuto Cellini, *Perseu com a cabeça da Medusa*. Loggia del Lanzi, Florença (Alinari/Art Resource).
19. Donatello, *Davi*. Bargello, Florença (Alinari/Art Resource).
20. Sandro Botticelli, *O nascimento de Vênus*. Uffizi, Florença (Alinari/Art Resource).
21. Sandro Botticelli, *Primavera*. Uffizi, Florença (Alinari/Art Resource).
22. Leonardo da Vinci, *Mona Lisa*. Louvre, Paris (Alinari/Art Resource).
23. Leonardo da Vinci, *Virgem e menino com santa Ana*. Louvre, Paris (Alinari/Art Resource).

24. Michelangelo, *Sibila de Cumas*. Capela Sistina, Vaticano, Roma (Alinari/ Art Resource).
25. Michelangelo, *Noite*. Capela Medici, igreja de São Lourenço, Florença (Alinari/ Art Resource).
26. Michelangelo, *Giuliano de' Medici*. Capela Medici, igreja de São Lourenço, Florença (Alinari/ Art Resource).
27. Michelangelo, *Escravo agonizante*. Louvre, Paris (Giraudon/ Art Resource).
28. *Armadura*. Metropolitan Museum of Art, Nova York, The Bashford Dean Memorial Collection, doação de Helen Farnestock Hubbard, 1929, em memória de seu pai, Harris C. Farnestock (29.154.1).
29. *Elmo grego*. Bronze. Metropolitan Museum of Art, Nova York, Rogers Fund, 1919 (19.192.35).
30. Sandro Botticelli, *Vênus e Marte*. National Gallery, Londres (The Trustees of the National Gallery of Art, Londres).
31. William Blake, *Deus criando Adão*. The Tate Gallery, Londres.
32. William Blake, *Infant joy*, de *Songs of innocence and of experience*. The British Museum, Londres (Cortesia de Trustees of the British Museum).
33. Jean-Auguste-Dominique Ingres, *O banho turco*. Louvre, Paris (Cliché des Musées Nationaux, Paris).
34. Thomas Phillips, *Lord Byron*. Newstead Abbey, Nottingham City Museums.
35. *Elvis Presley no filme Speedway*. Museum of Modern Art, Nova York/ Film Stills Archive.
36. Eugène Delacroix, *Morte de Sardanapalo*. Louvre, Paris (Cliché des Musées Nationaux, Paris).
37. Dante Gabriel Rossetti, *The Lady Lilith*. Delaware Art Museum, Wilmington, Samuel and Mary R. Bancroft Memorial Collection.
38. Dante Gabriel Rossetti, *Astarte Siríaca*. Manchester City Art Galleries.
39. Dante Gabriel Rossetti, *O prado-caramanchão*. Manchester City Art Galleries.
40. Sir Edward Burne-Jones, *O bosque de urzes*. Briar Rose Series, Buscot Park, The Faringdon Collection Trust (Foto: Courtauld Institute of Art, Londres).
41. Sir Edward Burne-Jones, *A condenação cumprida*. Southampton City Art Gallery, Grã-Bretanha.
42. Gustave Moreau, *Helena na Porta Seana*. Musée Gustave Moreau, Paris (Cliché des Musées Nationaux, Paris).
43. Gustave Moreau, *Júpiter e Semele*. Musée Gustave Moreau, Paris (Cliché des Musées Nationaux, Paris).
44. Franz von Stuck, *Pecado*. Neue Pinakothek, Munique.
45. Aubrey Beardsley, *A ascensão de santa Rosa de Lima*.
46. Aubrey Beardsley, *Retrato de si mesmo*, de *O livro amarelo*, vol. 3.
47. Aubrey Beardsley, *O clímax*, de *Salomé*.

ÍNDICE REMISSIVO

- Abrams, M. H., 296, 351, 352
 Adão, 48, 58, 272, 258, 268, 349
 Adelman, Janet, 207
 Adonis, 59, 60, 92, 111, 122, 146, 184, 186, 187, 190, 240, 339, 353, 358, 363, 403, 428, 471, 480, 539, 544, 545
 Adriano, 118, 126, 133, 348. *V. tb.* Antínoo
 Afrodite, 49, 50, 52, 59, 79, 90, 92, 425; de Knidos, 107, 123, 172. *V. tb.* Vênus
 Agostinho, santo, 27, 135, 136, 172, 218, 219, 220, 280, 349, 408, 547
 Akhenaten, 72, 73, 75
 Alcibiades, 122, 307, 338, 472, 479, 480
 Aldrich, Robert, 383
 Allen, Don Cameron, 330
 Allen, Gracie, 54
 Allen, Woody, 498
 alquimia, 68, 89, 91, 190, 191, 198-9, 201-2, 204, 215, 217, 240, 241, 249, 296, 317, 347
 Amazonas, 81, 82, 127, 128, 157, 162, 171-9 *passim*, 192, 200, 201, 203, 207, 213, 216, 220, 235, 237, 244, 245-7, 249, 269, 278, 327, 328, 346, 367, 369, 389, 402, 406, 408, 463, 464, 471, 567, 572, 581, 589. *V. tb.* Camila; Pentésiléia
 androginia, 31, 52, 75, 88, 89, 90, 91, 124, 134, 135, 140, 165, 177, 178, 179, 191, 196, 198, 199, 200, 201, 204, 216, 235, 237, 254, 263, 292, 306, 321, 327-8, 348, 354, 355, 358, 361, 372-4, 384, 404, 405, 406, 407, 408, 409, 441, 449, 455, 489. *V. tb.* castrati; Hermafrodite; transexualismo; travestismo
 andrógino de maneiras, 487-8, 490, 492, 493, 494-5, 498, 506, 514, 516, 519
 andróide, 73, 341, 342, 455, 493, 515, 593. *V. tb.* objeto manufaturado
 Antínoo, 118, 120, 122, 123, 133, 348, 471, 472, 543
 Antonelli, Lenora, 127
 Apolo, 23, 25, 37, 39-40, 53, 54, 67, 78, 79, 83, 96, 99, 102-4, 105, 106, 107, 112, 115, 117, 123, 126, 131, 206, 226, 356, 358, 520; *Belvedere*, 106, 159. *V. tb.* Spenser
 apotropaion: definição, 56, 57
 Appolinaire, Guillaume, 53
 Apuleio, 51, 136
 Aquiles, 93, 178, 245-8, 265. *V. tb.* Homero
 Arbus, Diane, 510
 Ariosto, Ludovico, 82, 167, 174, 175, 176, 235
 Aristófanes, 27
 Aristóteles, 18, 240, 431
 armadura, 40, 145, 147, 168, 170, 171, 186, 192, 203
 Arnold, Matthew, 280, 331
 art déco, 378, 455
 art nouveau, 378, 455, 456, 464, 488, 489, 494, 495
 Ártemis, 50, 53, 79, 80, 81, 82, 83, 84, 85, 87, 96, 107, 110, 158, 171, 278, 370, 406, 414, 429, 434, 573; *de Éfeso*, 49, 79, 82, 171, 230, 241, 246, 367, 469. *V. tb.* Diana
 Ashton, sir Frederick, 505
 Asquith, Anthony, 490
 Astaire, Fred, 332, 489
 astrologia, 191, 211, 212, 213, 214, 215, 296, 313
 Atalanta, 176, 187, 201, 203, 428, 429, 465
 Atena, 56, 76, 79, 84, 85, 86, 87, 88, 89, 90, 91, 92, 98, 102, 107, 108, 145, 174, 176, 240, 244, 340, 342, 358, 460, 463, 478, 493, 496, 516, 520, 539, 581; Paládio, 62, 244, 406. *V. tb.* égide
 Auden, W. H., 544
 Audran, Stéphane, 321, 396
 Augusto, César, 126, 129, 205, 214-5
 Austen, Jane, 191, 404, 500, 509, 559, 562, 570, 601; *Emma*, 191, 298, 300, 337, 405, 408
 auto-erotismo, 49, 86, 162, 183, 184, 229, 238, 241, 249, 261, 307, 350, 382, 383, 455, 459,

- 464, 495, 533, 553, 555, 566, 581. *V. sb. khepera*; narcisismo
- Avedon, Luciana, 342
- Bacall, Lauren, 321, 382
- vacante, 35, 104, 528
- Bachelard, Gaston, 408
- Bachofen, Johann Jakob, 50
- Baker, Carlos, 345
- Baker, Roger, 197
- Baldick, Robert, 521
- balé, 106, 331, 332, 377, 505
- Ball Lucille, 210, 503, 591
- Balzac, Honoré: 131, 237, 251, 318, 487, 499, 524, 525, 529, 549, 553, 376-80, 397, 404, 407; *Em busca do tempo perdido*, 375, 406, 474; *Moa dos olhos dourados*, A, 250, 318, 328, 363, 364, 365, 366, 367, 368, 369, 370, 371, 373, 374, 375, 378, 385, 388, 392, 395, 403, 418, 427, 436, 438, 471, 482, 511, 527, 542, 558, 575; *Prima Bette*, 375, 402, 405, 406, 458, 560; *Seraphita*, 345, 371, 372, 373, 374, 375, 377, 460, 475, 542; *Sarrasine*, 235, 360, 361, 363, 364, 365, 367, 379, 382, 476, 482; 560
- Barbey d'Aureville, J. -A., 395
- Barbu, Zevedei, 110
- barroco, arte, 165, 179, 217, 449, 450, 452, 469, 576, 588, 611
- Barthes, Roland, 174, 232, 361, 497
- Baryshnikov, Mikhail, 332
- Barzini, Luigi, 211
- Bate, Walter Jackson, 356, 357
- Bateson F. W., 293
- Bathory, conde Erzsebet, 233
- Baudelaire, Charles, 34, 72, 121, 130, 158, 166, 184, 225, 233, 263, 278, 281, 298, 301, 346, 366, 377, 388-96, 397-408 passim, 423-33 passim, 441, 445, 446, 447, 463, 469, 470, 485, 490, 507, 512, 516, 521, 524, 529, 535, 552-4 passim, 556, 558, 560, 571, 576, 580, 593-601 passim, 611, 616; "Carcaça, Uma", 273, 391, 399, 433, 518, 542; "Delphine e Hippolyte", 318, 363, 392, 393, 394, 434-9 passim, 525; "Viagem a Citeréia, Uma", 390, 393, 398, 401, 437, 516, 574, 594, 599
- Beach Boys, 333
- Beardsley, Aubrey, 49, 298, 304, 424, 450, 452, 456, 464, 465, 469, 516, 555-61, 574
- Beaton, Cecil, 465
- Beauvoir, Simone de, 232
- Beckett, Samuel, 515
- Beerbohm, Max, 445
- Beethoven, Ludwig von, 244
- Bellini, Giovanni, 76
- Benderson, Bruce, 115
- Benjamin, Walter, 393
- Bergman, Ingmar, 149, 276, 304
- Berkeley, Busby, 228, 595
- Bernhardt, Sarah, 456
- Bernheimer, Richard, 194
- Bernini, Giovanni Lorenzo, 139, 146, 165, 217, 576, 583
- Berryman, John, 418
- Beverly Hillbillies, The, 493
- bizantina, arte, 60, 113, 114, 115, 137, 146, 147, 164, 167, 174, 186, 190, 251, 336, 375, 450, 458, 460, 463, 466, 471, 532, 568
- Blackstone, Bernard, 334
- Blake, William, 15, 33, 163, 168, 180, 184, 188, 206, 218, 219, 223-30 passim, 232, 238, 239, 254-80, 281, 284, 290, 293, 295, 312, 316, 323, 325, 334, 339, 340, 345, 353, 359, 363, 370, 415, 437, 446, 450, 464, 469, 470, 484, 513, 522, 536, 538, 550, 552, 558, 559, 565, 571, 582, 585, 587, 594, 596, 597, 603, 604, 608, 609, 615, 616; "Alegria do bebê", 256-65, 290, 310, 436, 456, 457, 552, 604; "Gabinete de cristal", 267-70, 302, 366, 453, 608; *Jerusalém*, 272, 273, 541; "Londres", 262, 263, 265, 389, 399, 581; *Quatro zoas*, 272, 275, 278; "Rosa doente, A", 238, 260, 262, 327, 351, 368, 399, 447, 482, 575; *Viajante mental*, O, 260, 264, 265, 266, 267, 268, 270, 428, 561, 565
- Blessington, Marguerite Power, condessa de, 327, 334, 336, 365
- Bloom, Harold, 16, 232, 243, 256, 269, 276, 277, 288, 289, 290, 292, 300, 306, 310, 311, 315, 321, 327, 329, 341, 346, 357, 358, 446
- Boccaccio, Giovanni, 138, 139, 185, 186, 230, 528
- Bogarde Dirk, 271
- Boiardo, Matteo Maria, 82, 174
- Boland, Mary, 509
- Bonheur, Rosa, 276, 417, 586
- Bostetter, Edward, 300, 318
- Botticelli, Sandro, 67, 78, 146-51, 153, 163, 166, 167, 168, 188, 198, 217, 450, 470, 522, 560; *Nascimento de Vênus*, O, 58, 84, 147, 148, 149, 151, 164, 174, 307; *Nastagio degli Onesti*, 185; *Primavera*, 147, 148, 149, 150, 174, 453, 456, 466, 469; *Vênus e Marte*, 163, 167, 182, 204
- Bouchet, François, 83, 84
- Bowie, David, 341, 465
- Boyer, Charles, 503
- Bradley, A. C., 204
- Breuer, Marcel, 608
- Branca de Neve, 321, 481
- Brontë, Anne, 417, 419
- Brontë, Branwell, 417, 420, 421
- Brontë, Charlotte, 409, 417, 420, 559
- Brontë, Emily, 153, 249, 276, 373, 404, 417, 424, 435, 409-22, 561, 586, 589, 598-606 passim, 612, 615

- Brontë, Maria, 419
 Bronzino, Agnolo, 116, 147, 173, 489
 Brophy, Brigid, 465, 499
 Browne, sir Thomas, 607
 Browning, Elizabeth Barrett, 583, 585, 601
 Browning, Robert, 583
 Brynner, Yul, 340
 Buckingham, George Villiers, 1 duque de, 161, 338, 478
 Budge, E. A. Wallis, 68
 Bunyan, John, 169
 Burckhardt, Jacob, 139, 172, 192
 Burckhardt, Titus, 191
 Burgess, Anthony, 341
 Burke, Edmund, 253
 Burke, Kenneth, 172, 190, 315, 559
 Burne-Jones, Edward, 122, 147, 298, 437, 450, 452, 453, 454-9, 463, 464, 535
 Bush, Douglas, 351, 356, 405
 Byron, George Gordon, vi barão, 116, 161, 191, 219, 236, 246, 249, 286, 289, 309, 318, 323-38, 339, 344, 350, 354, 365, 370, 373, 378, 385, 388, 413-22 passim, 438, 443, 478, 524, 527, 538; *Don Juan*, 327, 329-34, 362, 367, 371, 382, 408, 446; "Lara", 325, 380; *Manfred*, 323-4, 329, 341, 350, 372, 410, 420, 435, 480, 485, 592; *Sardanapalus*, 326, 327, 350, 367, 373, 482, 586
 Calígula, 34, 133
 Calímaco, 53
 Callas, Maria, 60
 Camila, 82, 88, 128, 176, 331-3. *V. tb.* Virgílio
 Campbell, Joseph, 116
 campo, 200, 217, 510, 511
 Camus, Albert, 241
 capitalismo, 44, 45, 46
 Caravaggio, Michelangelo da, 146
 Carlyle, Thomas, 238, 319
 carisma, 307, 334, 337, 338, 478, 480, 543, 544.
V. tb. glamour
 Carpenter, Rhys, 123
 Carroll, Lewis, 79, 210, 230, 273, 293, 300, 319, 400, 426, 487, 491, 496, 498, 500-5 passim, 507-9, 561, 566, 570, 575, 584, 587, 580, 595, 613
 Casanova, Giovanni, 239, 364
 Casarès, Maria, 321
 Cassirer, Ernst, 100
 Cássio Dio, 133, 134
 Castiglione, Baldassare, 139, 140, 167, 177, 220, 395, 489
 castração, 33, 51, 57, 103, 136, 178, 223, 228, 231, 246, 278, 282, 316, 390, 465, 569, 599
 castrati, 196, 329, 361, 363, 364
 Catarina, santa, 572
 catolicismo romano, 42, 127, 137, 146, 153, 364, 424, 452, 474, 525, 571, 576, 577, 612, 614.
V. tb. cristianismo; italianos; Maria, Virgem; protestantismo
 Catulo, 52, 121, 130-2, 238, 350, 373
 Cecil, David, 409, 410, 444
 Cellini, Benvenuto, 141-3, 165, 171, 352, 363, 374, 471, 488, 493, 534, 539
 Cézanne, Paul, 450
 Chaplin, Charlie, 167
 Chapman, George, 491
 Charbonneau, Patricia, 203
 Chase, Richard, 584, 586
 Chaucer, Geoffrey, 166, 167, 168, 176
 Chopin, Frédéric, 249, 329, 375, 405
 Christensen, Kent, 216
 Christie, Julie, 504, 505
 Cibebe, 62, 105, 131, 136, 223, 329, 334, 384, 420, 425, 452, 465
 cinema, 40-2, 67, 78, 90, 130, 134, 168, 172, 186, 204, 251-2, 266, 301, 321, 338, 345, 368, 423; *Amar foi minha ruína* (Leave her to heaven), 341; *Através de um espelho*, 304; *Belle de jour*, 342; *Biches*, Les, 321, 396; *Boa terra*, A, 337; *Branca de Neve*, 321; *Chien andalou*, 591; *Cleópatra*, 141; *Corpo que cai*, Um (Vertigo), 341; *Criado*, O (The servant), 271; *Dama de Xangai*, A (The lady from Shanghai), 268; *Dames du Bois de Boulogne*, Les, 321; *Darling*, que amou demais, 504, 505; *De repente no último verão* (Suddenly last summer), 60, 247, 400; *Desert hearts*, 203; *Dez mandamentos*, Os, 340; *Dolce vita*, La, 518; ...E o vento levou, 143, 191, 396, 471; *Êxito fugaz* (Young man with a horn), 321; *Fantasia*, 401; *Filha das trevas*, 252; *Fome de viver* (The hunger), 252; *Importância de ser sério*, A (The Importance of being earnest), 341, 491; *Indiscreta*, 489; *Inferno na torre*, 252; *Lenda de Lilah Clare*, A (The legend of Lilah Clare), 383; *Malvada*, A (All about Eve), 273, 465, 504; *Marnie*, confissões de uma ladra, 118; *Marrocos*, 321; *Mulheres*, As, 509; *National Velvet*, 325; *Núpcias de escândalo* (The Philadelphia story), 84, 191; *Orfeu*, 321; *Pássaros*, Os (The birds), 58; *Persona*, 276; *Psicose* (Psycho), 369, 463, 613; *Quem tem medo de Virginia Woolf?*, 273, 465; *Rainha Christina*, 384; *Repulsa ao sexo* (Repulsion), 341; *Tia Mame* (Auntie Mame), 210; *Três mosqueteiros*, Os, 338; *Vivendo em dúvida* (Sylvia Scarlett), 384; *Woman of the year*, 141.
V. tb. atores e diretores individuais
 Circe, 58, 59, 109, 267, 316, 340, 357, 608. *V. tb.* Homero
 Clark, Kenneth, 63, 83, 123, 147, 158, 159, 163, 488
 Cleópatra, 129, 141, 367, 385, 386, 388, 459, 516, 614. *V. tb.* Shakespeare

- Clitemnestra, 102, 103, 241, 429, 430, 515, 539.
V. tb. Ésquilo
- Coburn, Kathleen, 317, 318
- Cocteau, Jean, 122, 457
- Cody, John, 614
- Coleridge, Samuel Taylor, 17, 49, 88, 106, 121, 129, 165, 166, 189, 190, 209, 223, 249, 264, 281, 287, 292, 293, 296, 297, 300-19 *passim*, 322-4, 328, 331, 333, 339, 353, 360, 388, 404, 413, 415, 417, 423, 440, 508, 518, 521, 524, 527, 529, 530, 534, 537, 538, 541, 557, 562, 570, 571; *Christabel*, 57, 129, 181, 185, 250, 252, 296-8, 300, 301, 302, 304, 308-21, 324, 328, 345, 347, 356, 358, 367, 393, 409, 416, 419, 420, 438, 439, 445, 477, 480, 483, 525, 533, 554, 557, 579, 589, 591, 606, 614; "Harpa Eólia, A", 297, 298, 320; "Kubla Khan", 306-7, 309, 312, 319-20, 327, 341, 346, 354, 363, 381, 530-1, 536, 540, 553, 597, 605; *Neve do velho marinheiro*, A, 298, 300-5, 309-18 *passim*, 320, 322, 414, 431, 472, 497, 525; "To Wordsworth", 298-9, 313, 320, 346, 351, 443
- Colette, 449
- Colonna, Vittoria, 54, 158
- corte hermafrodita, 140, 141, 396, 465, 556
- Courbet, Gustave, 394
- Coward, Noel, 499, 500, 501
- Crawford, Joan, 463
- Creta, *v.* minóica-micênica, era
- cristianismo, 15, 19, 22, 29, 32, 34-5, 38, 40, 41, 42, 48, 77, 92, 94, 100, 136-7, 185, 212, 223, 252, 296, 309, 320, 379, 380, 390. *V. tb.* catolicismo romano; Jesus Cristo; judaísmo; protestantismo
- Cristo, *v.* Jesus Cristo
- ctônio: definição, 17
- Daiches, David, 419
- daimônico; definição, 15, 428
- Damon J. Foster, 274
- dândi, 365, 378, 395, 396, 492, 518
- Dante, Alighieri, 339, 346, 357, 365, 369, 371, 393, 415; *Beatriz*, 121, 122, 241, 274, 299, 327, 348, 452, 455, 470, 505, 530, 571, 616; *Inferno*, 149, 209, 243, 275, 541; *Paraíso*, 282, 371, 537; *Vita Nuova*, La, 121, 348
- Darwin, Charles, 168, 179, 222, 224, 526
- Daumier, Honoré, 246
- David, Jacques Louis, 143, 307, 379
- Davis, Bette, 60, 91, 465, 504
- Debussy, Claude, 444
- decadentismo, 125, 129-37, 201, 219, 247, 360, 386, 387
- Degas, Edgar, 400
- Delacroix, Eugène, 82, 168, 326, 365, 366, 367, 385, 458, 460, 524, 581
- Delcourt, Marie, 123, 125
- Delfos, 62, 117, 273, 356, 417, 512, 591, 605-6; oráculo de, 53, 54, 104, 129, 158, 241, 243, 283, 341, 347, 358, 430, 475, 567, 609
- Deméter, 52, 57, 105, 153, 542
- Deneuve, Catherine, 252, 341
- Dennis, John, 253
- Diana, 83-4, 91, 126, 128, 173, 174, 184, 204, 213, 278, 407. *V. tb.* Ártemis
- Dickens, Charles, 84, 292, 396, 407, 415, 431, 485, 519, 541, 583
- Dickinson, Emily, 181, 262, 264, 339, 417, 495, 525, 553, 570-616
- Dickinson, Susan Gilbert, 612-5
- Diderot, Denis, 176, 228, 370
- Dido, 88, 127, 128, 129, 213, 294, 408. *V. tb.* Virgílio
- Dietrich, Marlene, 60, 85, 321, 382, 383, 384
- Diodoro Siculo, 124, 241, 326
- Dioniso, 17, 39, 86, 92-106, 108, 117, 118, 123, 126-31, 219, 232, 354, 444, 551. *V. tb.* Sade; Skakespeare; sparagmós
- Disney, Walt, 321, 401
- Dodds, E. R., 54, 99
- Dodgson, Charles Lutwidge, *v.* Carroll, Lewis
- Don Juan, 44, 239, 240. *V. tb.* Byron
- Donatello, 150, 153, 159, 163, 167, 168, 291, 472, 542; *Davi*, 118, 123, 143-7, 149, 155, 162
- Donne, John, 141, 217, 267, 270, 288, 519, 526, 579
- doppelgänger, *v.* duplo
- Dostoiévski, Feodor, 322, 441, 473
- Douglas, lorde Alfred, 474, 480-1, 497, 515, 520, 521
- Dover, K. J., 110, 115, 124
- Dumont, Margaret, 510
- duplo, 75, 84, 152-3, 202, 270, 291, 323, 341, 350, 353, 365, 369, 373, 390-1, 410, 454, 475, 482, 323, 511, 513-4, 527-8, 558, 562, 592. *V. tb.* gêmeos
- Dylan, Bob, 246, 596
- Édipo, 15, 28, 53, 54, 57, 96, 103, 273, 463, 532, 573, 578. *V. tb.* Sófocles
- Éfeso, Ártemis, *v.* Ártemis
- égide, 87, 402, 463, 493, 568. *V. tb.* Atena
- Egito, 40, 45, 46, 49, 57, 64, 66-73, 75, 76, 77, 89, 101, 103, 106, 122, 123-9 *passim*, 145, 150, 155, 167, 168, 170, 204-7, 214, 216, 251, 261, 269, 275, 280, 321-6, 330, 340, 350, 355, 375, 377, 385-7, 395, 445, 450, 456, 470, 485, 510, 527, 551, 562, 563, 586, 614
- Eglinton, J. Z., 115
- Eissler, K. R., 243
- Eliade, Mircea, 52, 172, 246
- Eliot, George, 404, 407, 417; *Middlemarch*, 95, 246, 257, 337, 404
- Eliot, T. S., 53, 423, 433

- Elizabeth I, 167, 171, 172, 173, 174, 179, 205, 337
- Ellis, Havelock, 368
- Ellmann Richard, 509, 522
- Emerson, Ralph Waldo, 497, 547, 550-2, 560, 563, 571, 586, 598, 603, 608
- Enéias, *v.* Virgílio
- epiceno inglês, 360, 503-6, 508, 510-14, 522, 523
- Epiceno (homem de beleza), 161, 334-8
- Erikson, Erik, 352
- Erté, 378
- escopofilia, *v.* voyeurismo
- esfinge, 57, 201, 320, 389, 420, 459, 463, 550
- Êsquilo: *Orestéia*, 17, 53, 154, 218, 226, 402, 411, 429, 430, 432, 516, 539
- estética decadentista, 395, 487
- estupro, 32, 33, 34, 179-89 *passim*, 223-6 *passim*, 231, 239, 243, 246, 248, 251, 253, 255, 300, 310, 320, 322, 352, 367, 370, 388, 416, 525, 527, 554, 575, 582-602 *passim*, 615
- Eurípides, 18, 79, 93, 109, 122, 123, 154, 216, 226, 247, 279, 326, 352, 528, 546; *Bacantes*, 92, 101-5, 108, 109, 219, 225, 247, 279, 555; *Medéia*, 18, 108, 109, 129, 208, 246, 279, 280, 367, 485
- Eva, 22, 48, 158, 460, 463, 464
- Evans, Bertrand, 194
- Evans, Dame Edith, 510
- Faithfull, Theodore, 234
- Farnell, Lewis, 51, 52, 123, 153, 359
- Fauré, Gabriel, 116
- Fausto, *v.* Goethe
- Felipe Neri, são, 577
- Fellini, Frederico, 237, 518
- feminismo, 13, 14, 15, 23, 24, 27, 31, 34, 36, 41, 45, 50, 51, 140, 232, 542, 597
- femme fatale, 24-6, 130, 204, 207, 233, 235, 246, 266, 278, 316, 341, 353, 385, 459, 515, 516. *V. tb.* vampiro
- Fenichel, Otto, 350
- Ferenczi, Sandor, 16, 26, 27, 95, 433
- fetichismo, 30, 39, 129, 233, 235, 243, 247, 402, 526, 608
- Fídias, 67, 77, 87, 88, 122
- Fiedler, Leslie, 524, 532, 543
- filme, *v.* cinema
- Firbank, Ronaldo, 501
- Flaubert, Gustave, 129, 246, 294, 337, 377, 397, 407, 408, 458, 532
- Fletcher, Ian, 433
- Fonterose, Joseph, 58, 76
- Forster, E. M., 330, 503, 504, 538, 552, 563
- Foster, Jodie, 122
- Fraenkel, Eduard, 78
- Francisco, são, 588
- Frazer, sir James George, 52, 54, 59, 94, 98, 153, 224, 264, 295, 308, 330, 420, 425, 483, 484, 568
- Freud, Sigmund, 14, 15, 25, 27, 30, 35, 37, 42, 60, 87, 92, 104, 116, 131, 152-4, 168, 180, 183, 195, 216, 219-23, 233, 242-6 *passim*, 251, 265, 295, 296, 315, 350, 374, 402, 433, 478, 519, 530, 573, 589
- Fromm, Erich, 256
- Fruman, Norman, 318
- Frye, Northrop, 198, 213, 254, 269, 327, 404, 412, 495, 516
- Fúrias, 54, 57, 58, 102, 103, 104, 107, 226, 353, 429
- Ganimedes, 118, 136, 145, 193, 198, 237, 469
- Garbo, Greta, 85, 174, 341, 384
- Gardner, Ava, 140
- Garland, Judy, 60, 364, 384
- gatos, 70, 71, 76, 389, 395
- Gaudi, Antoni, 449, 456
- Gautier, Théophile, 377-88, 389, 395, 397, 401, 423, 424, 433, 445, 446, 458, 470, 472, 473, 486, 491, 515, 521-9 *passim*, 572; "Contralto", 381-2, 439, 494, 543; *Mademoiselle de Maupin*, 238, 325, 360, 375, 377-84, 385, 387, 392, 402, 427, 435, 441, 465, 473, 485, 527, 557; *Noite com Cleópatra*, *Uma*, 385-8, 392, 447, 450, 476, 492, 516; *Pê da múmia*, *O*, 386-7, 471, 492, 526, 549; *Rei Candaules*, 387, 447, 497, 609
- Gay, Peter, 218
- gêmeos, 79, 84, 193, 196, 243, 244, 246, 288, 323, 343-8, 350, 361, 363, 370, 371, 490, 511, 515, 614. *V. tb.* duplo
- Genet, Jean, 49, 222, 229, 233, 464, 488, 555, 602
- George, Lloyd, 141
- Géricault, Théodore, 556
- Giacometti, Alberto, 290
- Giambologna, 91, 201, 331, 332, 488, 489
- Gide, André, 392
- Gingold, Hermione, 493
- Giorgione, 268, 351
- Girodet, Anne-Louis, 337
- glamour: definição, 172, 349, 363, 478. *V. tb.* carisma
- Goethe, Johann Wolfgang von, 50, 91, 115, 191, 234-44, 247, 251, 265, 266, 276, 291, 332, 341, 361, 364, 378, 418, 495, 503, 511, 520, 545, 555; *Aprendizado de Wilhelm*, *O*, 141, 235, 238, 240, 243, 244, 293, 345, 372, 374, 382, 407, 419, 432; *Epigramas venezianos*, 238, 244, 249; *Fausto*, 44, 236, 239, 240, 241, 242, 244, 249, 267, 285, 322-3, 332, 427, 464, 474, 532, 548; *Sofrimentos do jovem Werther*, *Or*, 234, 235, 240, 243, 282, 293, 311, 372, 378, 431
- Gogol, Nikolai, 387, 549, 572
- Górgona, 54-8, 71, 73, 76, 82, 87, 89, 150, 158, 203, 315, 445, 446, 463, 490, 493, 509, 510, 526, 567. *V. tb.* Medusa

- gótico, modelo, 233, 249, 253, 254, 270, 291, 303, 524, 529, 534, 560, 561, 604
- Goujon, Jean, 83
- Goya, Francisco, 430
- Graham, Martha, 97, 332
- Graias, 76, 541, 578
- Grande Mãe, 20, 49-60, 84, 92, 111, 118, 134, 135, 136, 158, 171, 177, 214, 218, 221, 223, 232, 241, 243, 254, 255, 263-5 passim, 272, 282, 289, 291, 295, 302, 348, 359, 394, 401, 408, 425, 427, 434, 465, 551, 553, 554
- Grant, Cary, 489
- Graves, Robert, 357, 615
- Greenacre, Phyllis, 502
- Greenwood, Joan., 341, 490, 514
- Guthrie, W. K. C., 78
- Hamilton, A. C., 167, 187
- Hamilton, George, 240, 489
- Hárpias, 58, 59, 200, 241, 390, 559
- Harrison, Jane, 17, 50, 56, 78, 79, 88-90, 92, 98, 99, 107, 123, 124, 215, 232, 315
- Harrison, Martin, 454
- Harrison, Rex, 489
- Hartman, Geoffrey, 283, 294, 295, 358, 498, 560
- Harvey, Laurence, 505
- Hauser, Arnold, 67, 123, 149, 494
- Hawthorne, Nathaniel, 249, 281, 404, 412, 524, 536, 545, 570, 608; *Letra escarlate*, A (*The scarlet letter*), 531-4, 559, 573, 612; *Romanço de Blithedale*, O, 315, 533, 544, 557, 558, 559, 562; *Sinal de nascença*, O, 531, 537, 539, 543; *Véu negro do ministro*, O (*The minister's black veil*), 531, 533, 559
- Hayworth, Rita, 147, 268, 307, 332
- Hazlitt, William, 319
- Helena de Tróia, 47, 239, 240, 242, 446, 459
- helenística, arte, 44, 78, 79, 83, 89, 91, 101, 109, 114, 121-9 passim, 134, 139, 145, 165, 179, 245, 246, 306, 352, 370, 381, 423, 439, 440, 456, 460, 521, 522, 527
- Heliogábalo, 133, 134
- heliotropismo psicológico, 348, 363
- Hemingway, Ernest, 163, 248
- Hendrix, Jimi, 247
- Hepburn, Katharine, 84, 141, 191, 384, 400
- Hera, 49, 50, 53, 86, 88, 93, 107
- Heráclito, 17, 208, 442-8 passim
- Herbert, George, 217, 257, 263, 547
- Hércules, 93, 115, 133, 403, 430
- Herington, C. J., 87, 88
- Heriot, Angus, 363
- Hermafrodite, 124, 172, 197, 261, 270, 272-5, 307, 317, 339, 341-4, 347, 349, 361, 370, 381, 382, 513, 555. *V. tb.* alquimia; androginia; corte hermafrodita
- Hermes, 91, 135, 145, 191, 199, 210, 269. *V. tb.* Mercúrio
- Heródoto, 52, 68, 387
- Hervey, barão John, 135, 141, 365, 488
- Hesíodo, 53, 57, 85, 90
- Higginson, Thomas Wentworth, 582-90, 601, 603, 604, 605, 606, 609, 613
- Himmelfarb, Gertrude, 345
- Hinks, Roger, 78
- Hitchcock, Alfred, 58, 118, 369
- Hitler, Adolf, 78, 143, 284, 316, 519, 534. *V. tb.* nazismo
- Hobbes, Thomas, 168
- Hofmannsthal, Hugo von, 545
- homem-heróina, 248, 291, 300-2, 318, 320, 322, 390, 431, 432, 446, 498, 499, 521, 525, 528, 532, 565, 596, 602
- Homero, 77, 78, 102, 104, 122, 127, 128, 129, 168, 226, 429, 496, 554, 597, 615; *Ilíada*, 40, 45, 53, 67, 70, 79, 86, 87, 88, 102, 107-8, 554, 571, 587, 598; *Odisséia*, 53, 57, 59, 85-90 passim, 92, 104, 121, 169, 181, 183, 273, 286, 312, 316, 347, 390, 428, 460, 478, 525, 573, 579. *V. tb.* Aquiles; Helena de Tróia; Páris
- homossexualismo (masculino): definição, 25, 60, 139, 350, 353; preferência, estilo, comportamento, 31, 32, 36, 41, 60, 85, 110-24, 139, 140-1, 200, 211, 221, 230, 236, 244, 250-1, 258, 273, 292, 298, 325, 333, 360, 370, 396, 400, 444, 456, 473, 476, 498, 509-11, 522, 532, 538, 544, 559, 561, 615-6; na Antiguidade, 84, 102, 110-24, 129, 131, 133, 186; no fim do século XIX, 442, 446, 465, 473, 474, 475, 476; em Mann, 546; no Renascimento, 154, 159, 161-2, 163-4, 194, 196-8, 207, 217, 271; nos românticos alemães, 245, 248; nos românticos americanos, 537, 538, 553, 554; nos românticos franceses, 362, 363, 365, 379, 380, 392, 394, 407; nos românticos ingleses, 249, 254, 297, 319, 351, 420; em Saade, 224-9, 231, 232. *V. tb.* campo; epiceno inglês; lesbianismo
- Horácio, 132, 167, 394, 434
- Horney, Karen, 32, 107, 276
- Hough, Graham, 300
- House, Humphrey, 317
- Houston, John Porter, 378
- Howard, Leslie, 489
- Hunt, Holman, 457
- Huysmans, Joris-Karl, 34, 54, 55, 96, 231, 267, 298, 366, 396, 397-403, 408, 430, 437, 440, 446, 456-65 passim, 472, 478, 485, 489, 515, 521-2, 525, 526, 528, 535, 537, 545, 566, 599, 601
- I Love Lucy*, 503. *V. tb.* Ball, Lucille
- Ibsen, Henrik, 274
- incesto, 49, 60, 86, 96, 109, 130, 191, 202, 209,

- 220, 226, 237, 243, 249, 250, 289, 293, 314, 321, 323, 324, 327, 337, 343, 348-9, 350, 351, 370, 373, 410-2, 419, 420, 430, 433, 455, 457, 463, 482, 526, 528, 531, 568, 603
- Ingres, Jean-Auguste-Dominique, 67, 168, 262, 336, 337, 460, 567, 575
- Isherwood, Christopher, 200
- Ísis, 49, 51, 52, 91, 98, 177, 178, 188, 207, 214, 241, 344, 425, 552
- italianos, 208, 211, 221, 280, 289, 301, 361, 375, 605, 607, 611. *V. tb.* catolicismo romano
- Jack, o Estripador, 32, 231, 233
- Jackson, Helen Hunt, 613
- James, Henry, 56, 60, 252, 256, 281, 510, 555-66, 568, 571, 583; *Asas da pomba*, *As*, 556, 558, 564, 566, 567; *Bostonianos*, *Os*, 315, 533, 558, 562; *Daisy Miller*, 565, 568; *Embaxadores*, *Os*, 555, 563, 565, 566; *Outra volta do paraíso*, *O*, 559, 560-8, 609; *Retrato de uma senhora*, *O*, 556, 557, 567; *Taça dou-rada*, *A*, 562, 564, 565, 566, 568, 608
- Janson, H. W., 145
- Jeová, 46, 48-9, 155, 258, 297, 305, 334, 425, 433, 447, 531, 535. *V. tb.* judaísmo
- Jesus Cristo, 29, 59, 92, 98, 153, 223, 231, 243, 263, 265, 266, 276, 277, 302, 303, 310, 313, 393, 435, 521, 537, 544, 573-80, 586, 588, 592, 596, 597, 614
- Joana d'Arc, 83
- Johnson, Ben, 141, 161
- Johnson, Lionel, 490
- Johnson, Samuel, 498, 504
- Johnson, Thomas H., 609
- Jones, Ernest, 96
- Jorge, são, 145
- Joyce, James, 27, 50, 51, 56, 241, 251, 266
- judaísmo, 19, 22, 40, 42, 49, 51, 67, 77, 117, 132, 136, 137, 168, 217, 218, 279, 280, 296, 498. *V. tb.* Jeová
- judeu-cristianismo, *v.* catolicismo; cristianismo; Jeová; Jesus Cristo; judaísmo; Maria, Virgem; protestantismo
- Judite e Holofernes, 143, 459, 463
- Júlio César, 133, 243
- Jung, Carl Gustav, 89, 92, 191, 201, 212, 231, 243, 288, 449, 592
- Juno, 128. *V. tb.* Hera
- Kafka, Franz, 263, 264, 282, 302, 322, 387, 600
- Kali, 19, 268
- Kant, Immanuel, 598
- Keats, John, 53, 130, 165, 186, 244, 249, 298, 323, 339-40, 351-3, 358, 359, 381, 422, 427, 448, 450, 456, 457, 464, 526, 529, 551, 554, 581, 585, 594, 596, 607; "Ao outono" ("To autumn"), 354; "Belle dame Sans Merci, La", 267, 268, 357; *Hiperion*, poemas, 357-9, 375; "Lamia", 268, 356, 357; *Véspera de sant'Ana*, *A*, 250, 354-5
- Keene, Donald, 170
- Kernan, Alvin, 330
- Kessler, Milton, 256, 257, 552
- Kettle, Arnold, 405
- khepera, 48, 86, 229, 271, 464, 555, 561. *V. tb.* auto-erotismo
- Khnopff, Fernand, 463
- Kincaid-Weekes, Mark, 415
- Kleist, Heinrich von, 245, 246, 247, 248, 249, 265, 266, 286, 324, 325, 337, 353, 427, 463, 526, 597, 599, 611
- Klimt, Gustave, 463
- Knight, G. Wilson, 27, 34, 95, 100, 184, 188, 197, 252, 289, 294, 313, 325, 327, 329, 341, 348, 350, 418, 507, 513, 590
- Knight, W. F. Jackson, 53, 56, 90, 129, 311, 332
- kouros, 77, 111, 112, 114, 115, 125, 126, 155, 164. *V. tb.* menino bonito
- Krafft-Ebing, Richard von, 131, 183
- Kritios, *Menino de*, 111, 112, 118, 145, 159, 347, 542
- Kulp, Nancy, 493
- Laclos, Choderlos, 222, 475
- Lamarr, Hedy, 307
- Lamb, lady Caroline, 191, 236, 325, 335, 357
- Lamb, Henry, 488
- Lamia, 58. *V. tb.* Keats, John
- Lampridio, 133
- Lange, Victor, 236
- Laocoonte, 101, 109, 155, 217, 227, 304, 457
- Latouche, Henri de, 237, 360, 371-81 passim, 439, 440
- Lawrence, D. H., 268, 273, 279, 341, 536, 538, 552; *Arco-íris*, *O* (*The rainbow*), 349; *Mulheres apaixonadas* (*Women in love*), 188, 268, 342, 349, 374
- Leavis, F. R., 405
- Leavis, Q. D., 409
- Leda, 120, 151, 152, 158, 446, 447. *V. tb.* Yeats
- LeFanu, J. Sheridan, 314
- Leigh, Janet, 369
- Leigh, Vivien, 191
- Lennon, John, 505
- Leonardo da Vinci, 150-4, 164, 168, 186, 195, 260, 262, 275, 419, 452, 460, 463, 469, 603; *Medusa* (atribuído), 346; *Mona Lisa*, 26, 37, 50, 56, 146, 150, 151, 153, 155, 157, 171, 203, 250, 446-8, 463; *Última ceia*, *A*, 150, 153, 154; *Virgem e filho com sant'Ana*, *A*, 152, 153, 202, 411, 453. *V. tb.* Pater, Walter
- lesbianismo: preferência e comportamentos, 36, 60, 117, 194, 202, 233, 262, 274, 309, 315, 321, 329, 474, 559; na arte, 84, 455, 467, 469, 510; em Austen, 405; em E. Brontë, 419; no fim do século XIX, 274, 321, 427, 434-9, 448,

- 533, 562; no modernismo, 349, 418, 419; na pornografia, 125; no Renascimento, 176, 186, 194, 195, 203, 234; em Roma, 132; nos românticos americanos, 533, 557, 559, 560, 613-5, 616; nos românticos franceses, 365-71, 382, 383, 384, 392, 393, 394, 403, 408, 500, 557, 560; nos românticos ingleses, 263, 344, 371, 500, 560, 557; em Sade, 225-7, 231. *V. tb.* homossexualismo (masculino)
- Lester, Ricahrd, 338
- Lewes, George Henry, 417
- Lewis, C. S., 171, 184
- Lewis, Matthew G., 249, 250, 287, 327
- liberalismo, 14, 35, 40, 46, 216, 219, 322, 323, 395, 434. *V. tb.* Rousseau
- Lieber, Robert, 162
- Lilith, 58, 452
- Lindsay, Jack, 191
- lírico, 105, 198, 339, 522
- Lisipos, 123
- Locke, John, 14
- Longaud, Félix, 373
- Losey, Joseph, 271
- Lourenço, são, 576
- lourice, 172, 471, 543, 575
- Luce, Clare Boothe, 509
- Luciano, 125, 132
- Lucrécio, 51, 337
- Lukács, Georg, 236
- Lutero, Martinho, 137, 239. *V. tb.* protestantismo
- Luzia, santa, 42, 577
- McCarthy, Mary, 506, 509
- McIntosh, Angus, 194
- Mack, Maynard, 214
- Madona (Virgem Sagrada), *v.* Maria, Virgem
- Madonna (estrela pop), 457
- Malanga, Gerard, 473
- Mallarmé, Stéphane, 377, 493
- Mame, Tia, 91, 191, 210, 211
- maneirismo, 147, 157, 159, 163, 165, 173, 189, 219, 245, 250, 271, 360, 369, 427, 443, 450, 456, 488-91, 493-4, 524
- Manet, Edouard, 449
- Mankiewicz, Joseph L., 400, 504
- Mann, Thomas: 237, 242; *Morte em Veneza*, 118, 122, 164, 174, 238, 396, 545, 546, 555; 567
- Mantegna, Andrea, 147, 455, 571
- Marcial, 132
- Maria Antonieta, 141
- Maria, Virgem, 38, 50, 55, 60, 79, 136, 153-4 passim, 224, 243, 261, 262, 303, 310, 381, 424, 446, 447, 464, 465, 467, 469, 524, 531, 532, 574, 588, 612
- Marinetti, Filippo, 89
- Marlowe, Christopher, 189, 198, 239
- Marvell, Andrew, 519
- Marx, Irmãos, 218, 510
- marxismo, 26, 36, 44, 45
- Masaccio, 147
- Masoch, *v.* Sacher-Masoch, Leopold von
- mastectomia, 246, 248, 286, 526, 599
- masturbação, *v.* auto-erotismo
- Mathis, Johnny, 100
- matriarcado, 50
- Mead, Margaret, 50, 52
- Meca, 62
- Medéia, *v.* Eurípides
- Medusa, 25, 27, 43, 55, 57, 59, 97, 251, 262, 303, 346, 350, 400, 428, 456, 460, 462, 493, 515, 526, 535, 542, 556, 591, 608. *V. tb.* Górgona
- megeira, 157
- Melville, Herman, 412, 534-46, 554; *Bartleby*, 281, 557; *Billy Budd*, 116, 174, 237, 319, 471, 536, 542, 543, 544, 545; *Moby Dick*, 268, 391, 528, 534-40, 541, 542, 545, 548, 552; *Tartarus das donzelas*, 260, 269, 535, 540-4, 546
- Mênades, 97, 106, 109, 129, 130, 131, 236, 353, 394, 518
- menino bonito, o, 41, 110-23, 134, 143, 145-6, 158, 164, 174, 197-9, 202, 207, 236, 238, 240, 251, 277, 307, 327, 345, 349, 380, 452, 459, 464, 470-86, 522, 542, 544, 546. *V. tb.* kourois
- Menino de Benevento, O (*The Benevento boy*), 118, 119, 120
- menstruação, 21, 22, 23, 27, 36, 94, 95, 97, 541, 582
- Mercúrio, 91, 191, 199-204, 236, 329, 357, 405. *V. tb.* alquimia
- Mercúrio, 91, 149, 210-11, 215, 216. *V. tb.* Hermes
- metafísica, poesia, 217, 571, 576, 583, 607, 611. *V. tb.* poetas individuais
- Michelangelo, 54, 63, 150, 153-64 passim, 168, 197-200 passim, 207, 232, 246, 274, 276, 279, 294, 337, 399, 439, 441, 455, 538, 586; *David*, 101, 143, 155; *Escravo agonizante*, 161, 162, 185; *Giuliano de' Medici*, 159-61, 246, 334, 460; *Juízo final*, 101, 159, 163, 460; *Moisés*, 155, 159, 164, 387; *Noite*, 101, 158, 163, 171, 189, 389, 466; *Pietà* (Roma), 158, 163, 352; *Sibilas da capela Sistina*, 157, 158; *Vitória*, 145, 146, 162
- Mill, John Stuart, 345, 525, 605
- Milton, John, 267, 274, 278, 289, 292, 298, 330, 339, 347, 525, 536, 585, 598; *Comus*, 87, 97, 262; *Lycidas*, 428; *Paraíso perdido* (*Paradise lost*), 59, 141, 179, 184, 217, 249, 254, 283, 332, 340
- Minerva, 87, 224. *V. tb.* Atena
- minóica-micênica, era, 19, 87, 88, 529

- Mirbeau, Octave, 455
 Mishima, Yukio, 231
 Mitford, Nancy, 504
 Monet, Claude, 484
 Montagu, lady Mary Wortley, 364, 488
 Montaigne, Michel Eyquem de, 221, 488
 Montégut, Emile, 410
 Montesquieu, Robert de, 396
 Moore, George, 444, 445
 Moore, Virginia, 417, 569
 Moreau, Gustave, 298, 371, 408, 450, 458, 459, 460, 463, 465, 469, 522, 560, 566, 599
 Morris, William, 457
 Mozart, Wolfgang Amadeus, 233, 327, 364
 Mudrick, Marvin, 405
 Munch, Edvard, 290, 449, 464
 Murray, Gilbert, 85, 97, 107
 Murray, Margaret, 313
 Musa, 57, 158, 159, 166, 210, 235, 243, 278, 289, 297, 310, 314, 320, 332, 358, 420, 428, 439, 525, 585, 602, 615
 Micênica, *v.* minóica-micênica
- Napoleão, 67, 143, 219, 307, 329, 336, 364, 405
 narcisismo, 183, 234, 238, 267, 327, 348, 544, 546
 nazismo, 34, 38, 360, 591. *V. tb.* Hitler, Adolf
 necrofilia, 391, 403, 427, 431, 457, 608, 609
 Nefertiti, 72, 73, 74, 75, 76, 84, 116, 146, 150, 158, 342, 455
 Nero, 34, 133-5, 202, 225, 425, 485, 519, 596
 Neumann, Erich, 50, 51, 54, 59, 92, 96, 353
 Nichols, Fred, 132
 Nietzsche, Friedrich, 14, 25, 38, 78, 106, 168, 180, 206, 222, 223, 251, 352, 472, 511, 547
 Nilsson, Martin, 87
 Niven, David, 489
 Nixon, Richard, 288, 289
 Novak, Kim, 341, 383
 Numa Pompílio, *v.* gatos
 Nureyev, Rudolf, 332
- objeto manufaturado, 263, 266, 363, 427, 579, 589, 593, 608. *V. tb.* andróide
- Odisseu, *v.* Homero
- olho, 41, 42, 44, 57, 68, 69, 71-5 passim, 76, 85, 88, 92, 96, 101-2, 105, 130, 145, 162-4, 166-84 passim, 203, 204, 228, 233, 244, 283, 290, 307, 314, 315, 380, 386-8, 400, 402, 445-7, 471, 495, 515-6, 520, 526, 527, 533, 544, 546, 548-50, 552, 560-1, 565, 568, 573, 588, 595, 608. *V. tb.* cinema; voyeurismo
- Oliver, Edna May, 493
 Onassis, Jacqueline Kennedy, 465
 Ono, Yoko, 505
 Ortega y Gasset, José, 515
 Osiris, 49, 59, 79, 92, 98, 552
 ostras, 95
- Otto, Walter, 79, 85, 91
 Ovídio, 59, 82, 84, 124, 131-2, 192, 216, 228, 272, 274, 347, 350, 372, 429
- Packer Barbara, 548, 549
 paganismo, 29, 32, 34, 35, 40, 136, 137
 Paglia, Alfonsina, 127
 Paracelso, 124
 Páris (de Tróia), 128, 240, 471
 Partenon, 81, 87, 101, 105, 123, 125, 174
 Pascal, Blaise, 221, 598, 600
 Pater, Walter, 298, 377, 381, 386, 401, 423, 440-8, 466, 477, 478, 485, 494, 502; "Conclusão" *Renaissance*, 442, 443, 445, 474, 475; *Mona Lisa*, 26, 151, 446-8, 458, 460, 463, 480, 493, 496; *Marius* (*Marius the Epicurean*), 442, 445, 446, 483
 Patterson, Rebecca, 614
 Pentiseléia, 128, 173, 178, 245-9. *V. tb.* Amazonas
 Percival, Milton O., 274
 Perkins, Anthony, 369
 Perseu, 54, 56, 315, 370, 455, 457, 578
 personas, *v.* Amazonas; andrógino de maneiras; andróide; corte hermafrodita; dândi; epiceno (homem de beleza); estética decadente; gêmeos; Górgona; Grande Mãe; homem-heroína; khepera; lesbianismo; menino bonito; objeto manufaturado; Mercúrio; Pitonisa; Tírsias; transexual; travesti; vampiro; Vênus Barbata; virago
- Perugino, 164
 Peste Negra, A, 138, 528
 Petrarca, 121, 139, 183, 193, 220, 266, 386, 470, 543, 589
 Picasso, Pablo, 401
 Piero della Francesca, 149, 173, 469
 Píndaro, 341, 551
 Platão, 120-2, 135, 139, 197, 241, 347, 373, 379, 382, 421, 476, 480, 507, 508, 540, 549
 Plath, Silvia, 27, 591
 plenitude alegórica, 153, 202, 411, 453, 584
 Plotina, 134, 135, 173, 237
 Plutarco, 94, 98-9, 189, 199, 204, 207, 213, 214, 226, 243, 344, 354
 Poe Oval, 481, 485
 Poe, Edgar Allan, 49, 60, 72, 121, 166, 219, 233, 247, 249, 267, 281, 298, 301, 315, 322, 331, 388, 395, 397, 412, 432, 438, 524-30, 534, 554, 556, 558, 570, 599, 609; *Assassinatos da rua Morgue*, Os (*The murders in the rue Morgue*), 530; *Barril de Amontillado*, O (*The cask of Amontillado*), 529, 566; *Berenice*, 315, 403, 525-9 passim, 549, 576, 607; *Coração denunciador* (*Tell-tale heart*), 76, 324, 441, 529, 572; *Descida no redemoinho* (*Descent into the Maelström*), 59, 399, 428, 527, 528, 534, 539; *Ligéia*, 250, 252, 315, 427, 452, 525-9 pas-

- sim, 562; *Máscara da morte rubra*, A, 312, 472, 388, 390, 398, 426, 472, 528, 577, 597, 599; *Morella*, 390, 415, 525, 527; *Narrativa de Arthur Gordon Pym*, A, 303, 530, 534, 540, 541; *Poço e pêndulo* (*The pit and the pendulum*), 54, 528, 571, 574; *Queda da casa de Usher*, A, 324, 350, 397, 417, 527, 528, 561, 572; *William Wilson*, 270, 482, 513
- Policleto, 123
- Polígnoto, 93
- Pollaiuolo, Antonio del, 147
- Pompéia, 248
- Pontormo, Jacobo da, 147
- Pope, Alexander: 284, 331, 488, 499; *Dunciad*, 27, 141, 504; *Ensaio sobre o homem* (*Essay on man*), 218; *Epistle to Arbuthnot*, 135; *Rapto do cacho, O* (*The rape of the lock*), 47, 82, 173, 488, 514
- Pope-Hennessy, John, 159
- pornografia, 30, 34, 36, 43, 55, 60, 124, 163, 184, 185, 248, 250, 281, 309, 457, 464, 500, 581
- Porter, Cole, 501
- Praxíteles, 83, 123, 286. *V. tb.* Afrodite de Knidos
- Praz, Mario, 233, 357, 426, 437
- pré-rafaelismo, 168, 378, 441, 447, 450-8, 463, 464, 484. *V. tb.* artistas individuais
- Presley, Elvis, 116, 161, 335, 338, 416, 478
- Price, Vincent, 582
- Pritchett, V. S., 418
- Proclus, 174
- prostituição, 32, 36, 135, 236, 263, 273, 384, 408
- protestantismo, 42, 43, 169, 186, 217, 249, 252, 283, 298, 524-5, 530-4, 547, 548, 550, 552, 571, 576, 588. *V. tb.* catolicismo; cristianismo; Lutero, Martinho
- Proust, Marcel, 131, 292, 392, 394, 396, 406, 418, 444, 489, 497, 508, 564
- psico-iconismo, 129, 321, 480
- Pitonisa, *v.* Delfos, oráculo de
- Puccini, Giacomo, 610
- Quarles, Francis, 94
- Quéren, 64, 66, 73, 147, 168
- Rabelais, François, 27
- Rachilde, 402, 443, 471, 516, 608
- Racine, Jean, 18, 240
- Radcliffe, Ann, 249
- Radio City Music Hall, 228, 456
- Rafael (Sanzio), 138, 147, 164, 173, 331, 355, 356, 450, 452, 603
- Raphael, Frederick, 504
- Ravel, Maurice, 444
- Reed, John, 68
- Reed, Walter L., 417
- Reisman, David, 133
- Rembrandt, 83
- Reni, Guido, 231
- Richards, Renée, 342
- Richmond, Hugh, 195
- Richter, Gisela, 126
- Riefenstahl, Leni, 143
- Rigg, Diana, 384
- Robertson, Alec, 116
- rock, música, 97, 104, 261, 265, 333, 334. *V. tb.* grupos individuais
- rococó, arte, 464, 586
- Roethke, Theodore, 257
- Rogers, Ginger, 332
- Rolling Stones, 218, 265, 333. *V. tb.* rock, música
- Roma, antiga, 77, 125, 126, 127, 128, 129, 130, 132, 133, 134, 135, 136, 137, 205, 208
- romance social, 404-9, 412, 421, 555-68, 615
- Rose, H. J., 42, 411
- Rosenfield, Claire, 410
- Rossetti, Christina, 419
- Rossetti, Dante Gabriel, 121, 147, 153, 298, 411, 450-5, 458, 462, 464, 470, 511
- Rougemont, Denis de, 121
- Rousseau, Jean Jacques, 13, 25, 44, 46, 115, 186, 208, 218-23, 227, 234, 235, 245, 247, 266, 281-96 passim, 332, 351, 362, 363, 371, 378-90, 395-407 passim, 421, 434, 450-64 passim, 487, 518, 519, 560, 598, 603. *V. tb.* liberalismo
- Rowse, A. L., 211
- Roxon, Lillian, 333
- Rubens, Peter Paul, 275, 338
- Rule, Jane, 203
- Ruskin, John, 442, 444, 447, 450, 463
- Russel, Rosalind, 210, 509
- Rutherford, Margaret, 493
- Sacher-Masoch, Leopold von, 243, 402, 528
- Sackville-West, Victoria, 314, 418, 502
- Sade, 14, 18, 25, 34, 45, 88, 131, 168, 180, 184, 219-26, 227, 229, 230-4, 245-50 passim, 254, 255, 258, 260-7 passim, 281, 294, 325, 351, 360-71, 380-93 passim, 397, 423-36 passim, 450, 460, 473, 497, 518, 519, 527, 529, 535, 538, 553, 558, 571-616 passim. *V. tb.* sadomasoquismo
- sadomasoquismo, 15, 51, 100, 180, 183, 185, 222, 229, 247, 257, 264, 270, 401, 434, 441. *V. tb.* Sade
- Safo, 47, 117, 121, 130, 217, 347, 434, 543, 570, 615. *V. tb.* Swinburne, *Anactoria*
- Saint-Gaudens, Augustus, 83
- Saki (H. H. Munro), 561
- Salomé, 342, 367, 463, 464, 465, 466, 515, 561. *V. tb.* Moreau, Gustave
- Samotrácia, Vitória Alada da, 74
- Sand, George, 371, 375, 377, 402
- Sanger, C. P., 411
- Sartre, Jean-Paul, 96, 97, 241, 355, 395, 488, 555, 603
- Schapiro, Meyer, 152

- Schiller, Friedrich von, 244, 253
 Schmidt, Heidi Jon, 581
 Scila, 59, 97, 227, 252, 529, 580
 Scott, sir Walter, 309, 331, 412
 Sebastião, são, 42, 115, 146, 162, 230, 231, 571
 Sedgwick, Edie, 237, 357
 sereias, 58, 241
 Serling, Rod, 320
 Seurat, Georges, 449
 sexo, *v.* androginia; auto-erotismo; castração; estupro; fetichismo; homossexualismo; incesto; lesbianismo; menstruação; narcisismo; necrofilia; pornografia; prostituição; sadomasoquismo; transexualismo; travestismo; *vagina dentada*; vampiro; voyeurismo
 sexual, metátese, 325, 326, 366, 392, 394, 418, 420, 439, 525, 559, 592, 614
 sexual personae, *v.* personae
 Seyrig, Delphine, 252
 Shakespeare, William, 101, 143, 154, 158, 166, 171, 187-92, 216, 234, 247, 262, 268, 292, 329-31, 339, 354, 401, 404, 405, 435, 543, 598; *Antonio e Cleópatra*, 18, 189, 191, 204-16, 218, 224, 225, 226, 235, 245, 326, 329, 334, 350, 370, 385, 412, 414, 427, 434, 439, 492, 539, 551, 586, 591, 605, 614; *Como queiras*, 91, 153, 176, 177, 178, 190-203, 207, 209, 211, 215, 216, 225, 227, 237, 238, 250, 321, 344, 363, 373-85, 492, 513, 586; *Conto do inverno*, O, 198; *Décima segunda noite*, 190, 192, 197-9, 237, 326, 370, 371, 401; *Hamlet*, 34, 96, 101, 109, 141, 151, 189, 195, 207, 239, 516, 583, 607; *Henrique IV*, 94; *Júlio César*, 51; *Macbeth*, 18, 54, 82, 208, 241, 387; *Mercador de Veneza*, O, 192; *Othello*, 189, 195, 198, 271, 543, 614; *Rapto de Lucrecia*, O, 187, 197, 311; *Rei Lear*, 59, 97, 189, 190, 199, 204, 208, 286, 317, 409, 529, 578; *Ricardo II*, 141, 301; *Romeu e Julieta*, 199, 382; *Sonetos*, 197, 198, 200, 345; *Sonhos de uma noite de verão*, 199, 215; *Tempestade*, A, 91, 200, 236; *Titus Andronicus*, 187, 188, 190; *Troilo e Cressida*, 138, 198, 437, 465, 507; *Vênus e Adonis*, 187, 190, 340
 Shelley, Mary, 241, 309, 334, 342, 343, 345, 347, 579, 605
 Shelley, Percy Bysshe, 168, 244, 291, 292, 294, 309, 315, 321, 323, 330-1, 337, 339-53, 354, 378, 422-3, 469, 480, 534, 605; *Adonais*, 339, 340, 346, 351; *Bruxa de Atlas*, A, 241, 340-43, 347, 349, 370, 373, 427, 440, 455, 480, 513; *Cenci*, Os (*The cenci*), 350; *Epipsychidion*, 289, 343-50, 352, 359-79 passim, 410, 411, 413, 421, 424, 425, 464, 470, 480, 522, 531, 612; "Monte Blanc", 253, 352; "Ode ao vento oeste" ("Ode to the west wind"), 297, 352, 395, 439, 548; "Ozimandias", 340; *Prometeu desacorrentado* (*Prometheus unbound*), 340, 351, 435
 Siddal, Elizabeth, *v.* Rossetti, Dante Gabriel
 Signorelli, Luca, 274
 Silz, Walter, 249
 Sófocles, 18, 53, 103, 109, 151. *V. tb.* Édipo
 Solomon, Eric, 411
 Solomon, Simeon, 454, 457
 sparagmós, 97, 100, 103, 106, 252, 413, 582
 Spengler, Oswald, 66, 84, 106, 107, 110, 251, 329, 444, 464
 Spenser, Edmund: *Acrasia*, 181, 184, 472; *Amoret*, 177, 180, 185, 575, 577; *Artegall*, 170, 177, 178, 185, 207, 350, 378, 429, 457; *Belphebe*, 84, 171-80 passim, 186, 189, 192, 203, 251, 262, 346, 372, 376, 406, 429, 432, 477, 494, 545, 589; *Britomart*, 171-80 passim, 186, 192, 278, 350, 376, 494; *Caramanchão da felicidade*, 181-2, 184, 186, 189, 214, 217, 260, 268, 311, 329, 353, 355, 358, 366, 367, 427, 454, 455, 464, 471, 536; *Duessa*, 172, 181, 313, 314; *Florimell*, 177, 179, 180, 239, 250, 260, 341, 342, 373; *Rainha fada*, A (*The faerie queene*), 44, 67, 78, 82, 97, 129, 131, 162, 166-92, 193-5, 203-9 passim, 213, 216, 217, 222, 225, 227, 230, 235, 237, 241, 245, 249, 250, 254, 255, 257, 259, 262-70, 267, 272, 274-8, 280, 283, 288, 294, 296, 310, 311, 317, 321, 325, 328, 339, 341, 344, 353, 370-81 passim, 401, 428, 432, 436, 449, 450, 470, 471, 488, 491, 519, 522, 525, 555, 558, 567, 571, 574-7 passim, 585, 594-602 passim, 616; *Talus*, 185, 266, 342, 588; *Vênus*, 171, 345, 359, 363, 530
 Stanwyck, Barbara, 382
 Stendhal, 220, 407
 Stern, Karl, 95, 441
 Sternberg, Joseph von, 383
 Sterne, Laurence, 599
 Stevens, Wallace, 600
 Stokes, Adrian, 158, 163
 Stoller, Robert J., 384
 Storr, Anthony, 22, 402
 Strachey, Lytton, 488
 Strauss, Richard, 515
 Stravinsky, Igor, 97
 Streisand, Barbra, 60, 511
 Strindberg, August, 464
 Struck, Franz von, 460, 461
 Suetônio, 133, 214
 Summers, Montague, 606
 Swedenborg, Emanuel, 274, 296, 371, 373
 Swift, Jonathan, 96, 226, 230
 Swinburne, Algernon, 50, 233, 247, 298, 352, 377, 397, 402, 423-41, 450, 452, 454, 508, 521, 525, 553, 554, 556, 558, 583, 587, 595, 605, 611, 612; *Anactoria*, 318, 394, 434-9, 440, 475, 476; *Atalanta em Caledônia* (*Atalanta in Calydon*), 247, 300, 428-32, 446, 465, 484; *Dolores*, 424-5, 426, 436, 446, 447, 448, 466; *Faus-*

- tine*, 425-7, 433, 448; *Triunfo do tempo*, O
(*The triumph of time*), 433
- Symonds, John Addington, 155, 382
- Symons, Arthur, 401, 452
- Tasso, Torquato, 82, 174, 175, 235
- Tave, Stuart M., 406
- Taylor, Elizabeth, 91, 141, 325, 465
- telenovela, 432
- temenos: definição, 32
- Temple, Shirley, 603
- Teresa de Ávila, *v.* Bernini
- Thackeray, William Makepeace, 406, 469
- Thorsley, Peter, 336
- Thoureaux, Henry David, 46
- Ticiano, 83
- Tiepolo, 231
- Tierney, Gene, 341
- Tirésias, 53, 103, 241, 246, 286, 329, 355, 379,
427. *V. tb.* transexualismo
- Tólstoi, Leon, 91, 129, 191, 237, 292, 405, 408
- Tomás de Aquino, são, 172, 592
- Toulouse-Lautrec, Henri de, 449
- tragédia, 17, 18, 19, 103, 105, 567
- Traherne, Thomas, 443
- Traiano, 133, 134
- transexualismo, 52, 89, 90, 175, 228, 282, 288,
302, 310, 342, 531, 533, 539, 549, 551, 558,
559, 586, 587, 589, 614. *V. tb.* Tirésias
- travesti, 52, 105, 123, 187, 209, 228, 235, 244,
250, 326, 328, 434, 510. *V. tb.* castrati; tra-
vestismo
- travestismo, 52, 91-4, 123, 133, 161, 175-83 pas-
sim, 192-202 passim, 220, 225, 235, 236, 237,
243, 250, 320, 325, 326, 327, 329, 341-50 pas-
sim, 361, 363, 366, 371, 377-89 passim, 407,
408, 429, 432, 439, 466, 531, 546, 567, 586,
593. *V. tb.* travesti
- Trilling, Lionel, 253, 256, 294, 355, 356
- Tristman, Richard, 55, 229
- Tucídides, 87
- Turnell, Martin, 392
- Turner, J. M. W., 581
- Turner, Tina, 216
- Twilight Zone, The, 320
- Tyler, Parker, 341, 384
- urinar, 30, 68, 145
- uroboros, 49, 86, 92, 181, 191, 201, 228, 238,
249, 266, 325, 495, 537, 549, 602
- vagina dentada*, 24, 54, 399, 526, 529
- vampiro, 22, 24, 56, 57, 74, 129, 130, 186, 219,
258, 255, 246, 264, 265, 272, 278, 304,
309-21, 328, 352, 356, 373, 389, 392, 399,
409, 420, 424, 427, 438-52, 463, 466, 475,
476, 482, 512, 516, 526-8, 530, 533, 534, 538,
541, 551, 552, 560, 589, 591, 593, 606, 609.
V. tb. femme fatale
- Van den Berg, J. H., 115, 199, 221, 453
- Van Dyck, Anthony, 118, 486
- Van Ghent, Dorothy, 410
- Vasari, Giorgio, 159, 168, 419
- Veblen, Thorstein, 506, 507, 512
- veneziana, arte, 112, 164, 274, 546, 600
- Vênus, 91, 95, 97, 128, 134, 145, 173, 184, 390,
428, 452; Armata, 207; Barbata, 91, 273, 465.
V. tb. Afrodite; Botticelli; Spenser
- Vênus de Milo, 50, 62, 151
- Vênus de Willendorf, 61, 62, 66, 72, 75, 76, 84,
106, 116, 232, 334, 389, 466
- Verlaine, 318, 394
- Verne, Jules, 600
- Verocchio, Andrea del, 146, 153
- Vidal, Gore, 400
- Vingadores, Os* (*The avengers*), 384, 505
- virago, 158, 207, 210, 235, 328, 367, 389, 464,
466, 469
- Virgem Maria, *v.* Maria, Virgem
- Virgílio, 82, 88, 91, 127, 128, 129, 131, 139,
167, 173, 179, 188, 199, 267, 273, 342, 363,
406, 509, 534, 541. *V. tb.* Camila; Dido
- Viviani, Emilia, 343-50, 373, 470, 480
- Voltaire, 244
- voyeurismo, 168, 183-5, 228, 238, 240, 249, 255,
258, 300, 325, 380, 383, 386-7, 436, 533, 552,
553, 554, 560, 588, 593, 608, 609, 616. *V. tb.* olho
- Wagner, Richard, 252, 364, 466
- Waite, Arthur Edward, 191
- Walter, Jessica, 509
- Warhol, Andy, 237, 357, 473
- Waters, Bill, 454
- Watteau, Antoine, 390, 486
- Wayne, John, 31
- Weber, Max, 478
- Webster, Noah, 584, 586
- Weigert-Vowinkel, Edith, 51
- Welles, Orson, 268
- Wells, H. G., 449, 600
- Welsford, Enid, 140
- West, John Anthony, 212
- West, Mae, 510
- West, Rebecca, 562, 566
- Whalley, George, 300
- Whistler, James A. M., 50, 449, 456, 463, 466,
486
- White, Newman Ivey, 348
- Whitman, Walt, 49, 226, 258, 259, 278, 300,
431, 433, 464, 538, 550, 551, 552, 553, 554,
555, 560, 588, 601, 607, 608, 616
- Wilde, Oscar, 67, 167, 168, 192, 230, 281, 292,
294, 297, 298, 352, 360, 377, 379, 381, 395,
401, 423, 436, 442, 465-522, 543, 546, 549,

- 559, 561, 564, 566, 567, 597, 604, 610, 611, 614; *De profundis*, 481, 520-3; *Importância de ser sério*, A, 187, 210, 477, 479, 487-522; *Retrato de Dorian Gray*, 122, 235, 323, 350, 375, 391, 396, 406, 443, 447, 470-87, 492-521, 530, 534, 592; *Salomé*, 342, 466, 514-6, 559. *V. tb.* campo; epiceno inglês
- Wilding, Michael, 489
- Williams, Tennessee, 60, 243, 247, 399, 400
- Willson, David Harris, 338
- Wilson, Colin, 393
- Wilson, Edmund, 405, 558, 567
- Winckelmann, Johann J., 110, 244
- Windsor, duquesa de, 75
- Wölflin, Heinrich, 168
- Woolf, Virginia, 56, 118, 292, 407, 410, 418, 444, 502, 564, 591, 598, 603; *Mrs. Dalloway*, 201, 235, 299; *Ondas, As (The waves)*, 373, 515; *Orlando*, 235, 321, 373, 418, 419; *Passeio ao farol*, 57, 288, 299, 420, 485; *Quarto próprio, Um (A room of one's own)*, 277, 292
- Wordsworth, William, 17, 22, 53, 88, 96, 186, 219, 223, 244, 258, 264, 279, 281-96 passim, 298, 301, 302, 304, 305, 308, 310, 314, 318, 322-4, 329, 334, 339, 344, 351-9 passim, 372, 385, 396, 404, 407, 413-23 passim, 431, 498, 518-9, 521, 524, 526, 534, 535, 547, 550, 555, 560, 570, 571, 583-6, 589-92 passim, 594, 595, 597, 598, 600, 602, 603, 604, 610-3; *Abadia de Tintern*, 282, 283, 287, 293, 323, 340, 341; "Ela era um fantasma de prazer", 287; "Velho mendigo de Cumberland, O", 290, 293, 300; "Nutting", 259; *Prelúdio, O (The prelude)*, 220, 282, 283, 285, 286, 287, 289, 291, 292, 294, 298, 329, 341, 354, 389; "Resolução e independência" ("Resolution and independence"), 290, 292, 300; "Sono lacrou o meu espírito, Um", 287
- Wright, Andrew H., 405
- Wyman, Jane, 614
- xamanismo, 52, 61, 82, 354
- Xenofonte, 478
- Yeats, William Butler, 251, 264, 320, 352, 372, 381, 447, 576
- Zagorin, Perez, 338
- Zeus, 49, 53, 76-107 passim, 120, 125, 131, 145, 151, 193, 298, 352, 358, 447, 463, 581
- Ziegler, Philip, 139
- Zilboorg, Gregory, 86
- Zimmer, Henrich, 116
- Zola, Émile, 263, 408

dezenas de outras figuras clássicas. Ao contrário, a energia da sua cruzada extravasa de todas as páginas desta obra, que, por sua radicalidade e paixão, revela-se aquele artigo raríssimo nos dias de hoje: um livro que não teme a polêmica nem o risco de pensar e fazer pensar.



FOTO: LARRY FORD

Camille Paglia nasceu em 1947 no estado de Nova York. Estudou literatura inglesa na Yale University e, atualmente, é professora na Philadelphia's University of Art. Também é autora de *Sex, art and the American culture*.

Camille Paglia despertou sentimentos fortes com o lançamento em 1990 deste *Personas sexuais* — um ensaio erudito, irônico e fácil de ler sobre arte, civilização e sexo. Ela conseguiu a proeza de chocar os conservadores e ofender os liberais nos Estados Unidos. E virou estrela da intelectualidade iconoclasta. Ainda mais imprevisível que seu mentor, o crítico Harold Bloom, Camille Paglia discute a sobrevivência do paganismo na cultura moderna, defende o poder criador da masculinidade e do homossexualismo masculino, e critica com veemência o feminismo. *Personas sexuais* resgata a influência dos papéis sexuais e do sexo na história da literatura e da arte através de uma análise original e instigante das maiores obras do Ocidente, em um livro que, sem dúvida, é um dos mais importantes e inovadores dos últimos anos.

ISBN 85-7164-289-3



9 788571 642898